

REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN
IN 402 ABBILDUNGEN





THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES



KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

Bd. I: RAFFAEL. Des Meisters Gemälde in 203 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 3. Aufl. Gebunden M. 5.—

Bd. II: REMBRANDT. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 2. Aufl. Gebunden M. 10.—

Bd. III: TIZIAN. Des Meisters Gemälde in 260 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. 2. Aufl. Gebunden M. 6.—

Bd. IV: DÜRER. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Val. Scherer. 2. Aufl. Geb. M. 10.—

Bd. V: RUBENS. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. Gebunden M. 12.—

Bd. VI: VELAZQUEZ. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Walther Gensel. Gebunden M. 6.—

Bd. VII: MICHELANGELO. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp. Gebunden M. 6.—

Bd. VIII: REMBRANDT. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Geb. M. 8.—

REMBRANDT

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ACHTER BAND

REMBRANDTS RADIERUNGEN

STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906



Rembrandt drawing

* Rembrandt zeichnend

1645

B. 22

Rembrandt dessinant

REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN

IN 402 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS WOLFGANG SINGER



STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Einleitung

ährend man oft die Frage nach den hundert besten Büchern oder Bildern oder gar den hundert bedeutendsten Männern gestellt findet, trifft es sich doch selten, daß der Fragesteller so vermessen ist, seine Zahl auf das Mindestmaß zu beschränken, und — es handle sich um was es wolle — nach dem einen Besten aller Völker und aller Zeiten frägt. Denn er muß sich sagen, wechselte die Liste bereits mit jedem Antwortgeber, als er nur nach der Hundert forschte, wie könnte er auf Einigung hoffen, wenn sämtliche Urteile (um ein befriedigendes Ergebnis zu zeitigen) aus den zahllosen Möglichkeiten insgesamt auf ein und dieselbe Lösung fallen müßten!

Und doch, glaube ich, könnte dieses Wunder zum Ereignis werden. Wer überall nach dem einen, besten aller Radierer fragen würde, würde wohl ohne Ausnahme den Namen Rembrandt van Rijn zugerufen bekommen.

Selbst das achtzehnte und das anfangende neunzehnte Jahrhundert, die Rembrandt als Maler und als Künstler im allgemeinen eine ziemlich blöde Verständnislosigkeit entgegenbrachten, haben seinen Ruf als Radierer im großen und ganzen unangetastet gelassen; es sei denn, sie bemängelten, selbst Krämerseelen, seine angebliche geschäftliche Verwertung der Radierung.

Diese Uebereinstimmung ist um so vielsagender, als Rembrandt weder das erste noch das letzte Wort in seiner Kunst gesprochen hat. Ja, nicht einmal irgendeine einzelne Saite in dieser Kunst hat er zuerst oder allein angeschlagen, denn lange vor ihm schon gab es Meister, die die Linie zum Selbstzweck erhoben haben, die ihr Selbständigkeit durch die Führung, die ihr fabelhafte Andeutungsfähigkeit zu verleihen wußten. Den Reiz der Luftperspektive hatten schon frühere Künstler bezwungen; ist doch, endlich, unser Dürer höchst eigenhändig sein Vorgänger in einem Punkt, der zu den Hauptstützen seines Ruhmes gehört, in der Behandlung und Verwertung des Grats bei der Kaltnadelradierung.

Und um daran zu erinnern, daß Rembrandt die Kunst auf der andern Seite nicht erschöpft hat, brauche ich nur den einen Namen Whistler anzuführen.

So bleibt uns zur Erklärung der Tatsache, daß er allgemein als der erste Meister der Radierung anerkannt wird, zunächst nur die Erwägung, daß er in sich alle bisherigen Fäden der Kunst zusammenfaßte; sowie daß er diese Kunst nie auf Irrwege gleiten ließ, was noch weit mehr sagen will! Schwerer aber als alles andre wiegt es, daß in ihm sich zum erstenmal ein großer Mensch, ein tiefangelegter Charakter in der Radierung ausspricht. Denn man mag reden, was man will: bei gleicher Vollendung

des Vortrags, bei gleich gelungener Lösung der rein künstlerischen Aufgaben spricht im letzten Grunde der Inhalt für uns doch entscheidend mit, und wir legen den Pont Neuf, den Le Bonvier, ja selbst den Hieronymus beim Weidenbaum ohne Zögern für die Kleine Predigt Jesu und das Hundertguldenblatt beiseite.

Erkennen wir die weite Verbreitung der Wertschätzung Rembrandtscher Radierkunst demnach als etwas Erklärliches, ja Selbstverständliches an, so mag doch eines daran uns merkwürdig erscheinen: nämlich die Grundlage, auf der sie ruht.

Das erste Verzeichnis der radierten Blätter Rembrandts wurde von Gersaint verfaßt, aber erst nach seinem Tode von andern veröffentlicht. Sie fügten nach eignem Gutdünken einundvierzig Blatt seinen Listen hinzu. Sein Verzeichnis ging zwar auf die authentische Sammlung des Bürgermeisters Six zurück, diese hatte aber, vermutlich in der Zwischenzeit seit Six' Tod, mancherlei unverantwortlichen Zuwachs erfahren. Nach Gersaints Erben kamen nun noch immer mehr Einschiebel in das „Werk“, so oft irgend jemand eine bisher unbestimmte Radierung auf Rembrandt taufte, und als Bartsch im Jahre 1797 ein neues Verzeichnis verfaßte, schloß er es mit 375 Platten ab. Seit seiner Zeit wurden von verschiedenen andern Kennern noch zweieinzwanzig weitere Radierungen Rembrandt zugeschrieben. Obwohl nun schon Bartsch selbst bei einzelnen Blättern seine Bedenken nicht verschwieg, galt doch die längste Zeit und gilt auch für die meisten heute noch das ganze ungeteilte Werk von beinahe 400 Blatt als der Gegenstand, worüber man sich ein Urteil zu bilden hat, wenn man Rembrandt den Radierer kennen lernen will. Leichtgläubig und gedankenlos nahm ein jeder die Ueberlieferung, die ihm sein Vorgänger einhändigte, mit hin. Wenn nun auch eine größere Anzahl unbedeutender Blättchen — hauptsächlich Köpfe, Bettler und Landschaften — bereits seit einigen Jahren als uneigenhändig betrachtet, zum mindesten für unbedeutlich befunden würde, so dachte fast niemand an eine ernsthafte Kritik der wichtigen Blätter. Hierzu gab den ersten, vollgewichtigen Anstoß der langjährige Präsident der Royal Society of Painter-etchers in London, Sir F. Seymour Haden, selbst ein berühmter Meister der Nadel und ein Rembrandt-Sammler seit frühester Jugend. Bei Gelegenheit einer Ausstellung des Rembrandtschen Werkes in der Burlington Fine Art Society, bei der sich die Veranstalter wieder nur an den Bartsch'schen Katalog gehalten hatten, fiel ihm das Unzweckmäßige einer solchen kunterbunten Vorführung besonders stark auf. Er trat an die Gesellschaft mit dem Vorschlag heran, im Jahr 1877 eine zweite Rembrandt-Ausstellung zu veranstalten und diesmal eine chronologische Anordnung der Blätter durchzuführen, das sicher Unechte dabei auszuscheiden. Schon bei den Vorbereitungen fiel ein Wust von Wertlosem fort. Bald sah man beim Anblick des immerhin noch beträchtlichen Restes, daß auch nun noch Arbeiten aus ein und derselben Zeit gar nicht übereinstimmten, daß also ein Teil davon nicht von Rembrandt selbst herrühren könne. Auf Grund solcher Gegenübersetzung konnte Haden nunmehr wagen, eine Reihe sogenannter Hauptblätter, an deren Echtheit zu zweifeln überhaupt noch niemandem eingefallen war, auszuschalten.

In der Tat wirkte seine Kritik gegenüber dem Barmherzigen Samariter, der Großen Kreuzabnahme, der Großen Auferweckung des Lazarus, dem Ecce Homo und andern Blättern ungefähr so wie seinerzeit Lermolieff-Morellis Kritik gegenüber dem hundert Jahre lang blind verehrten Pseudo-Corregio, der Magdalena in der Dresdner Galerie. Es fielen einem die Schuppen von den Augen.

Seit diesem Anstoß haben viele Kenner die Sichtung weitergeführt, und es sind aus der Gesamtzahl mindestens etwa 150, man kann sagen endgültig verworfen worden. Aber auch der verbleibende Ueberschuß von rund 260 Blatt besteht sicherlich nicht

aus eigenhändigen Arbeiten des Meisters. Der feinsinnige Kenner Alphonse Legros beschränkt die Zahl dieser auf einundsiebzig! Es ist fesselnd zu verfolgen, wie er zu diesem überraschenden Schluß gelangte.

Legros suchte sich zuerst diejenigen Platten heraus, für deren Echtheit äußere Zeugnisse unwiderleglich sprechen, z. B. das Hundertguldenblatt (S. 68/69), das Bildnis des Six (S. 58), die drei Bäume (S. 44), die Kleine Predigt Jesu (S. 81). Nun hat er mit dem Auge und der Erfahrung des Selbstradierers die Einzelheiten jahrelang daraufhin studiert, wie Rembrandt eine Partie in Schatten legt, wie er das Stoffliche behandelt, wann er die kalte Nadel, wann die Aetzung anwendet, und so weiter. Alles nur unter Beobachtung der technischen Fragen der Ausführung, nicht etwa unter Berücksichtigung von Auffassungs-, Zeichnungs- oder Kompositionswerten. Auf Grund der gewonnenen Kenntnisse prüfte er danach die Masse der unbegläubigten Blätter durch und verwarf alle diejenigen, in denen widersprechende Behandlungsweise vorkommt. Ferner faßte er weitere zweiundvierzig, in denen nur abweichende Merkmale sich zeigten, in eine Klasse der möglicherweise oder wahrscheinlich von Rembrandt selbst geschaffenen zusammen.

Sein Vorgehen erinnert wiederum an Morelli mit seiner Untersuchung der Einzelheiten in der Ohr-, Nagel- und so weiter Behandlung verschiedener Maler, um den Urheber von strittigen Bildern zu bestimmen.

Tatsächlich hat das Verfahren etwas ungemein Bestrickendes an sich, denn es ist ein hervorragend wissenschaftliches. Wie geradezu schonungslos wissenschaftlich auch Legros an die Arbeit gegangen ist, wie wenig er sich von ästhetischen Rücksichten oder persönlichen Neigungen hat leiten lassen, erhellt schon aus dem Umstand, daß er solche Prachtstücke, wie: Abraham bewirkt die Engel (S. 111), Jesus mit seinen Eltern vom Tempel heimkehrend (S. 95), Der Triumph des Mardochäus (S. 66), Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (S. 119), Die drei Hütten (S. 172) preisgeben konnte. Er ließ sich eben von den sonstigen künstlerischen Qualitäten der Blätter nicht bestechen.

Zunächst kann man eins annehmen, nämlich daß er — die Möglichkeit menschlichen Irrtums immer vorbehalten, selbst gegenüber einem solchen Kenner und Könner in dieser Kunst, wie Legros einer ist — in dem, was er als echt erkannt hat, recht hat. Aber infolge der Grundlage, auf der er baut, braucht die Sache damit noch nicht erschöpft zu sein. Die Möglichkeit besteht doch fort, daß zum Beispiel morgen ein alter Brief auftaucht, durch den gerade die Echtheit eines der soeben genannten Blätter bewiesen wird. Legros müßte es dann anerkennen und sogleich das ganze Werk nochmals daraufhin durchgehen, ob sich die besonderen Merkmale dieses Blattes nicht auch anderswo wiederfinden. In jedem Fall, in dem das zutrifft, ist wieder ein echtes Blatt festgestellt worden. Um so zwingender ist die Unerlässlichkeit dieses Verfahrens, um so wahrscheinlicher, daß es nur auf den reinen Zufall wartet, um als notwendig in Erscheinung zu treten, als wir keinen Grund haben, anzunehmen, daß sich der reiche Geist eines Rembrandt in den anerkannten einundsiebzig Blättern schon ganz ausgesprochen haben sollte. Ja, wir dürfen sogar leichthin annehmen, daß er technische Dinge versucht, dann mehrermal angewendet habe, ehe er sie verwarf; daß also Blätter, trotzdem sie eigenhändig sein mögen, in keinem Punkt dasselbe Gesicht zeigen wie beglaubigte Arbeiten, wenn sie nur nicht in krassem Widerspruch damit stehen.

Die Schwierigkeit bei dem Versuch, Rembrandt selbst aus der Masse der unter seinem Namen gehenden Arbeiten herauszuschälen, wird in erster Linie dadurch hervorgerufen, daß wir so manches über seine Schüler und Anhängerschar erfahren. Es wird davon geredet, daß er sie in seinem Haus einzeln in Kämmern steckte, also

nicht in einem gemeinsamen größeren Atelier arbeiten ließ. Die Verbreiter dieser Nachricht bringen sie mit den bekannten, nachmalig mehr oder minder berühmt gewordenen Malschülern des Meisters in Verbindung und erklären sie so, daß Rembrandt dies angeordnet habe, damit die Schüler sich nicht gegenseitig beeinflussen, sondern ihre Eigenart bewahren sollten.

Gegen diese Begründung des Schrittes ist ganz richtig geltend gemacht worden, daß es sich hierbei nicht um Malschüler gehandelt haben kann, denn wie hätten diese in Einzelkämmerchen arbeiten können! Es werden Radierschüler gewesen sein. Was sie schufen, durften sie nach den Gesetzen der Malergilde nicht mit ihrem eignen Namen bezeichnen; nur der Meister der Lehrlinge durfte es, gewissermaßen unter seiner Marke, in die Welt hinausschicken. Die zahllosen mit Rembrandts Namen versehenen Arbeiten gewisser Jahre hätte er neben seinen vielen Gemälden auch gar nicht bewältigen können. Es bedeutet das Künstlerzeichen, das sich darauf befindet, aber auch gar nichts mehr, als daß sie aus seiner Künstlerwerkstatt hervorgegangen sind. Mehr noch, es ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß Rembrandt mit diesen Schülerleistungen einen richtigen geschäftlichen Vertrieb verband. Für Radierungen bestand zu jener Zeit ein großes Interesse, besonders wenn sie mit dem Stempel des damals so schnell berühmt gewordenen Rembrandt in die Welt gingen. Er nutzte diese Gelegenheit aus, um seinen Ruf zu verbreiten und auch um sein Einkommen zu vergrößern. Das hatte vor ihm Raffaello Santi getan, der sich Marcantonio Raimondi und eine ganze Stecherschule dienstbar gemacht hat. Das tat in unmittelbarer Nähe von Rembrandt der berühmte Rubens, der ohne Umschweif eine Stecherschule unterhielt, um aus deren Leistungen Geld zu schlagen und seinem Namen zu einer Zeit, als unsre heutigen Verkehrsmittel noch nicht bestanden, zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Ja, auch Van Dijck hat dies getan, denn das rein geschäftliche Unternehmen, jene berühmte Ikonographie, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit auf ihn selbst und nicht auf den Anstoß irgendeines Verlegers zurückführen.

Haben wir somit die Gewißheit gewonnen, daß eine sogar ausführliche Bezeichnung, womöglich mit dem vollen Namen und dem Wort „fecit“ statt „invenit“, auf irgendeinem Rembrandtblatt unser Urteil keineswegs binden darf, so wollen wir nun einmal probeweise mit ebendieser Kenntnis als Grundlage an die Bestimmung einiger der frühesten Radierungen gehen.

Die Jahreszahl 1628 tragen zwei Blättchen, B. 354, Brustbild seiner Mutter (S. 29), und B. 352, Rembrandts Mutter von vorn (S. 125). Sie wären also geschaffen, als Rembrandt einundzwanzig Jahre alt war. Aus dem Jahre 1629 folgt sodann das sogenannte Selbstbildnis, B. 338 (S. 1). Weil die Züge Rembrandts auf den Blättchen B. 4 (S. 185) und B. 27 (S. 189) noch jugendlicher aussehen, werden diese beiden auch noch in das Jahr 1628 gesetzt.

B. 354 (S. 29) stellt eins der meisterhaftesten Kunstwerke dar, an dessen Besitz sich die Welt zu erfreuen hat. Wenn wir ganz absehen von der wunderbaren Innerlichkeit der Auffassung, die den Charakter der dargestellten Person uns vorlegt wie ein ausgebretetes Buch, wenn wir auch die geradezu einzige Kunst der Zeichnung nur nebenbei bemerken wollen, so bleibt uns als Staunenswertestes immer noch das einzigartige Verständnis für die Mittel, für die Sprache der Radierung übrig. Hier ist kein Tasten, kein Versuchen, kein Stammeln! Hier sehen wir nicht, wie so oft, eine verkappte Federzeichnung vor uns. Das Blatt ist unmittelbar aus dem Gefühl für die radierte Linie heraus entstanden, aus dem Bewußtsein, daß hier dem Weiß des Papiers die Hälfte von der Lösung der Aufgabe obliegt, daß die radierte Linie wie keine

andre die Kraft der Andeutung besitzt. Wie wunderbar ist das alte durchfurchte Gesicht mit der infolge des Alters weich und schlaff gewordenen Muskulatur ver-augenscheinlicht! Mit welcher souveränen Zurückhaltung ist alles ausgedrückt ohne Kraftvergeudung, ohne Verwendung, geschweige denn Anhäufung von überflüssigen Strichen und Strichelchen! Wie zwingend und gleichsam durch Zauberei geben in der Kleidung die wenigen, fast zu zählenden Arbeiten hier den Eindruck von Stoff, dort von Pelzverbrämung wieder!

Hinter dem Selbstbildnis aus dem folgenden Jahre (S. 1) steckt ein gewaltiger Erfasser, eine zeichnerische Energie, die ungewöhnlich ist. Die Ausführung dagegen ist von einer seltenen Planlosigkeit. In dem Gewirr von teilweise ganz kalligraphischen Linien wechselt Schmächtig und Stark ohne augenscheinlichen Grund ab. Anstatt Locken wiederzugeben, wird der Vortrag selbst gelockt. An der Nase unter anderm haben erst schwache Linien dem Zweck dienen sollen, sie wurden aber dann durch ganz anders geartete verdrängt. Das Gewand ist durchaus unstofflich, und diese nichtssagenden Kratzer beschreiben es gar nicht, sie umschreiben es höchstens in seiner Ausdehnung. Ganz hilflos ist das krause Gekritzeln im Hintergrund links. Vor allem trägt das Blatt nicht im geringsten den Charakter einer Radierung, eher den einer Federzeichnung.

Mit diesen beiden Arbeiten verglichen sind die zwei kleinen Bildnisse nichts weiter als bloße Stümperleistungen. Nicht nur daß die äußerste Ratlosigkeit des Neulings aus der Hantierung der Nadel förmlich herausschreit, die Zeichnung ist recht talentlos und die Modellierung mehr als flau; es sind leblose Gummipuppen; es ist kein Fleisch, kein Knochengerüst, kein Stoff an dem, was wir da vor uns haben, zu erkennen.

Diese beiden Bildnisse sollen uns am wenigsten lang aufhalten. Es sind nicht nur, technisch genommen, die ersten lallenhaften Versuche eines Schülers, der Schüler verrät vielmehr auch noch recht wenig Begabung. Sie bilden mit B. 1, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 25, vielleicht auch 319 eine Gruppe von Schülerarbeiten, gerade wie B. 309, 325, 260, 312, 315, 291 eine zweite Gruppe bilden. Hat hier ein und derselbe alte Mann Modell gesessen, so setzte sich Rembrandt bei der andern Gruppe in eigner Person hin. Wir können uns gut vorstellen, daß er seinen jungen Leuten, als er sie das erstemal versammelte, allen mit ein paar Worten die nötigste Anweisung gegeben hatte und nun eines Tages von Kämmerchen zu Kämmerchen ging, selbst also das Modell abgebend. Da die Geschichte ihn langweilte, kam er bald auf die Idee, in besondere Gesichtsausdrücke zu verfallen. Aber was ihm als beinahe überflüssig erschienen sein mag, war für die Anfänger samt und sonders nicht annähernd genug gewesen, und so bezeugen die Arbeiten alle die gleiche Ratlosigkeit der Schüler, was die Anwendung der neuen Mittel anbelangt, wenn sie auch in der Auffassung und dem zeichnerischen Können, je nach dem Talent des einzelnen, voneinander abweichen. Jedenfalls sind sie alle miteinander nicht viel wert, und daß sie etwa von Rembrandt selbst herrühren könnten, werden die wenigsten zu glauben geneigt sein.

Aber auch zwischen B. 354 und B. 338 werden wir wählen müssen. Das erstere ist die unübertreffliche Leistung eines Genies, das in der Beherrschung der Mittel seinesgleichen sucht. Auch aus dem zweiten spricht geniale Begabung, aber wir fühlen sie mehr hindurchleuchten, als daß sie auf der Außenseite sich offenbarte. Es ist die Leistung eines Kraftmenschen, der auf anderm Gebiet bereits Ueberragendes kann, hier aber offenbar sich zum ersten Male versuchsweise vorwagt. Wären die Blätter nun umgekehrt datiert, so wäre es schon schwer, an eine derartige ungeheure Klärung, an einen solchen Fortschritt innerhalb eines Jahres zu glauben. Daß aber ein und

derselbe Mensch 1628 dieses Bildnis der Mutter, 1629 dagegen das Selbstbildnis geschaffen habe, möchte man schlankweg für ebenso unmöglich erklären, als daß etwa Rubens in einem Jahr den Kindermord, im darauffolgenden die Kreuzabnahme gemalt haben könnte.

Michael Bernays sagte einmal von Goethe, welche Entwicklung man in ihm auch nachzuweisen vermöge, eines wäre von allem Anfang an dagewesen, die Beherrschung der Form. Wer sich darüber klar ist, wieviel das sagen will, mag zuerst stutzen: er wird dann aber doch zugeben müssen, daß der Satz nicht zu kühn ist, wenn er einfach an den „Werther“ denkt. Wollen wir annehmen, daß Rembrandt ein gleich ungewöhnliches, fertiges Genie war, so können wir uns zu dem Mutterbildnis von 1628 bekennen. Selbstverständlich fällt dann sofort das Eigenbildnis von 1629 weg und zahlreiche andre Blätter mit ihm!

Aber die Geschichte hat noch einen Haken. Wer sich einmal bis zum Verzweifeln mit dem Feststellen der Ähnlichkeit abquälen will, der braucht nur an Rembrandts gemaltes und rasiertes Werk heranzutreten. Die sogenannten Selbstbildnisse, Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters, auch seiner Frau, werden ihm genug zu tun geben. Trotz aller Vorsicht und Bedenken, zu denen die Beschäftigung mit dieser Sache uns führt, scheint eins aber doch festzustehen. B. 343 (S. 4) stellt unleugbar dieselbe Frau wie das berühmte kleine Blatt B. 354 dar. Es ist die gleiche hohe Stirn, die gleichen überlegenen dreinblickenden und durchdringenden Augen mit den breiten Deckeln, dieselbe leicht gebogene Nase, mit dem festzugekniffenen energischen Mund darunter, das gleiche breite Kinn mit der Vertiefung unter der Lippe. Nur sind Hant und Muskeln hier noch stramm und fest, weil die Frau auf diesem Bildnis etwa 50—55 Jahre, auf dem andern bereits 65—70 Jahre alt ist. Daß es tatsächlich die Mutter Rembrandts ist, die wir hier abgebildet sehen, bekräftigen gemalte Bildnisse, die uns erhalten sind.

Auf dem größeren Blatt trägt sie den Witwenschleier. Rembrandts Vater starb 1630. Das Blatt entstammt also der Zeit um 1631. Das andre müßte demnach etwa aus ihrem letzten Lebensjahr — sie starb 1640 — herrühren. Der Jahreszahl 1628 ist also ebenfalls keine Bedeutung beizumessen! Wir zweifeln um so eher an ihrer Glaubwürdigkeit, da wir nun das an und für sich ansprechende Selbstbildnis von 1629 nicht notwendigerweise fallen lassen müssen. Ferner müssen wir nicht Rembrandt seine Tätigkeit mit einem Geniestreich einleiten lassen, den er kaum je übertroffen und nur zu oft später nicht wieder erreicht hätte.

Es steht somit ziemlich fest, daß wir nicht an die Bezeichnungen der Blätter, auch nicht einmal an die darauf befindlichen Jahreszahlen gebunden sind. Der Leser sieht daraus, daß das ganze schwierige Geschäft der Sichtung und Ordnung dieser annähernd 400 Blatt uns recht eigentlich ohne wesentliche Stützpunkte zufällt.

Damit will ich diesen Punkt verlassen, da ich ja nur einen Begriff von dem in Frage kommenden Reiz sowohl als von der Schwierigkeit geben wollte. Es bleibt nur noch zu erwähnen, daß der Versuch, Ordnung zu schaffen, sich vielleicht noch verwickelter gestaltet, als der Laie wohl jetzt schon annehmen mag, weil Rembrandt selbst und besonders Leute nach ihm sehr viele der Platten mit der Zeit veränderten und umarbeiteten. Man muß demnach auch noch festzustellen suchen, bis zu welchem Schritt diese Platten noch als Rembrandts Arbeit, von wo ab sie als das Werk fremder Hand anzusehen sind. Viele der Bildnisse namentlich, die man in den späten Zuständen (in denen sie gewöhnlich vorkommen) ohne weiteres verwerfen wird, beurteilt man ganz anders, wenn man sie in dem Zustand zu sehen bekommt, in dem sie durch fremde Hände noch nicht verhunzt worden sind.

Diese Aufgabe der Sichtung muß schließlich ein jeder, der an Rembrandts Radierungen herantritt, selbst und an der Hand der Originale in Angriff nehmen. Die Lösung, die ich in dem gegenwärtigen Werk versucht habe, soll keineswegs als eine endgültige in die Welt gehen. Sie soll nur im allgemeinen eine Richtung vorzeichnen, die ich nicht im einzelnen feststecken konnte, da mir nicht halb so viele Wochen zur Verfügung standen, als ich gern Monate gehabt hätte, und ich namentlich die Gemälde sowie die Zeichnungen kaum berücksichtigen konnte. Wenn ich für den ersten Teil wesentlich schärfer vorging als v. Seidlitz in seinem unentbehrlichen Buch, auf dem alle derartigen Versuche fußen müssen, so war es, weil ich glaubte, in der vorliegenden Veröffentlichung zunächst ein möglichst klares Bild von Rembrandt in seiner Größe entfalten zu müssen. Es würde mir weniger ausmachen, bei einer etwaigen zweiten Auflage manches Werk aus den jetzt zweifelhaften zu den echten hinüberzunehmen, als irgend etwas aus der ersten Abteilung später unter die unechten verbannen zu müssen.

Eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit dürfte überhaupt erst dann in Aussicht stehen, wenn, wie Seymour Haden es forderte, eine Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern — damit auch jeder Standpunkt zur Geltung kommt — zusammenträte, um das ganze Werk planmäßig von den wenigen unverrückbaren Anhaltspunkten aus, die wir haben, durchzunehmen. — —

Im allgemeinen hat es sich gezeigt, daß Rembrandt, wie es ganz natürlich ist, mit kleinen Charakterköpfen und Bildnissen, dann auch mit einzelnen Volkstypen anfing. Es treten darauf kleine Genrebilder in den Kreis der Darstellungen ein, und nach einer Weile beginnen die ernsteren, religiösen Blätter. In der mittleren Zeit treffen wir auf einmal die Landschaften in merkwürdiger Stärke neben den Bildnissen seiner Freunde an. Seymour Haden hat daraus geschlossen, daß Rembrandt nach dem Tod der Saskia von seinem Freund Six auf dessen Landhaus geladen wurde, wo er Trost und Fassung finden sollte. Rembrandt habe von dort die vielen Landschaften und einige der wichtigsten Bildnisse geschaffen. In dem letzten Jahrzehnt entstanden die gewaltigen großen und inhaltsreichen Kompositionen, je gehaltvoller, je schwerer das Schicksal auf dem Meister lastete.

Die frühen Blätter sind alle geätzt, in reiner Linienarbeit. In der mittleren Zeit hat Rembrandt in ausgiebiger Weise die Aetzarbeit durch die kalte Nadel ergänzt. Um die Tonwirkung der Blätter zu verstärken, nahm er endlich den Grabstichel noch zu Hilfe. Manche der Hauptblätter seiner letzten Periode sind ausschließlich mit der kalten Nadel — also durch Ritzen mit der Nadel in das blanke Kupfer ohne irgendwelches Aetzen — hergestellt. Von allen graphischen Verfahren erwirbt die Kaltnadelradierung sich am leichtesten die Zuneigung der Künstler, weil sie vielleicht am freiesten ist. Es ist etwas Ungebundenes, Rhapsodisches an ihr, das sich der wechselvollen Stimmung einer Künstlerseele, dem Aufslackern und Abspannen ihres Wunsches am schmiegsamsten anpaßt. Rembrandt kam sie zumal auf halbem Wege entgegen, als er es darauf absah, seine wunderbare eigene Note in der Malerei, das berühmte Helldunkel, auf die Radierung zu pflanzen. So prachtvoll diese Note sich auch hier entfaltet hat, so muß man doch nicht vergessen, daß Rembrandt sie nicht durch eine innere Kultur aus dem alten Stamm entwickelte, sondern daß er dieses Helldunkel eben aus der Oelmalerei hinübergepflanzt hat. Rein stilistisch genommen sind die Radierungen seiner Jugend und solche, bei denen er deren Grundsätze beibehält, vielleicht doch die vorzüglichsten. In ihnen geht jedenfalls das Mittel vollständig in dem Werk auf: er verwertet es, wie es sich von selbst hergibt, und erschöpft es, ohne ihm Gewalt anzutun. Ueberall spricht die Linie frei und selbständige ihr Wort. Da sie nicht zu beschreiben hat — weil

sie der Farbe entbehrt, die allein für uns ein Ding überzeugend naturähnlich macht —, sondern nur andeuten, unser geistiges Auge zur Weiterbildung anregen soll, entspricht sie ihrer Aufgabe um so besser, je offener, im einzelnen verfolgbarer, sie vor uns daliegt. Später häuft Rembrandt die Striche manchmal in einer Weise, daß die Linie ihre Selbständigkeit verliert und sich zu Tonflächen verbindet. Damit nähert sich die Wirkung äußerlich genommen wohl etwas der Natur, denn die Natur tritt uns nicht in Liniengestalt, sondern als Fläche vor Augen. Aber das kommt einem stilistischen Mißgriff gleich, denn jetzt stellen wir unwillkürlich den Vergleich mit der Natur an — was uns, solange es sich nur um die reine Linie handelte, nicht einfiel —, und jetzt erst verspüren wir, daß das eigentlich Naturähnliche, die Farbe, fehlt, die wir bei den früheren reinen Linienradierungen gar nicht vermißt hatten. Wenn wir daher einen stetigen Fortschritt in dem Werk des großen Meisters empfinden und die Blätter seiner reifen Zeit uns in viel stärkerer Weise ergreifen als die frühen, so müssen wir uns darüber klar bleiben, daß dies zutrifft, weil der Künstler als Zeichner, als Erfasser reifer geworden ist und weil sein Schicksal den Menschen in ihm, der sich so wunderbar in den Werken widerspiegelt, vertieft hat, nicht aber, weil etwa die Radierungen im Stil vortrefflicher geworden wären.

Wenn man bei einem Rembrandt überhaupt ans Abwägen gehen darf, so wird man vielleicht unter den verschiedenen Klassen von Gegenständen, die er behandelte, die eigentlichen und ausgesprochenen Bildnisse am ehesten kritisch ansehen. Vielleicht steht man etwas unter dem Eindruck der Werke seines großen Zeitgenossen, des Anthonis van Dijck, der die Aufgabe, Bildnisse zu radieren, in einer künstlerisch unvergleichlichen Weise gelöst hat. Das Eigentümliche in der van Dijckschen Bildnisradierung, vermöge dessen sie so einheitlich und überzeugend wirkt, ist der Umstand, daß dieser Künstler dem Zweck seines Werkes in so einziger Weise Rechnung getragen hat. Er sollte ein Bildnis schaffen und das hat seine Auffassung sowie seine Technik allein bestimmt; diesem Wunsch paßten sich beide, mögen sie auch noch so künstlerisch geblieben sein, an. Bei Rembrandt haben wir hingegen fast immer die Empfindung, als ob sich nicht die Mittel dem Endziel, sondern dieses den Mitteln, oder besser gesagt der äußerliche Vorwand einem inneren, unterordnen mußte. Es kommt ihm seltener darauf an, einen bestimmten Menschen darzustellen, als durch das Bildnis dieses Menschen eine besondere künstlerische Frage anzuschneiden. Der Clement de Jonghe (S. 77) bildet vielleicht die glänzende Ausnahme hierzu, aber schon der prächtige Asselijn (S. 59) ist mehr — und weniger — als ein Bildnis. Der Ausgangspunkt für dieses Blatt war offenbar das dekorative Gegenüberspiel von samtenem Schwarz und leuchtendem Weiß. Das wird allein schon durch die Tatsache bewiesen, daß Rembrandt im Verlauf seiner Beschäftigung mit dieser Platte den erst teilweise bedeckten Hintergrund ausgeschliffen hat, damit seine Absicht, ebendieser künstlerische Gegensatz von Schwarz und Weiß, blendender zur Schau käme. Das schöne Selbstbildnis (Titelbild), auf dem er, am Fenster zeichnend, zu sehen ist, will gleichfalls in erster Linie nicht den Menschen, sondern vor allem das Auflösen von Licht und Dunkel des Innenraums in ein Gewebe von gebrochener Helligkeit und durchleuchtetem Schatten vergegenwärtigen. Die tiefgestimmten Töne der Natur, die das gewöhnliche Menschenauge auf Grund unsers Wissens und unsrer Erfahrung in so merkwürdiger Weise heraufschraubt, will Rembrandt in diesem Blatt veranschaulichen. Eine eigentliche Absicht, der Welt ein Konterfei von sich selbst zu geben, hat er gar nicht und er scheint sich nicht einmal mit der Ähnlichkeit besonders abgemüht zu haben. Vollends so ein Blatt wie der berühmte Six (S. 58) läßt sich kaum noch als Bildnis auffassen. Das kleine Gesicht des herabblickenden Dargestellten, dem man nicht einmal

in die Augen sieht, ist nicht scharf erfaßt und verschwindet im Aufbau des ganzen Bildes. Die Radierung stellt eher das wunderbare Bildnis eines Innenraums dar, in dem das Spiel des Lichtes infolge der Staffierung mit einer menschlichen Figur noch reizvoller und abwechslungsreicher geworden ist. Bei manchen der übrigen Bildnisse endlich möchte man meinen, daß es den Dargestellten durch nachdrückliches Anbringen ihrer Wünsche doch gelungen wäre, Rembrandt etwas unfrei zu machen. Jedenfalls sind sie, vielleicht infolge der Sucht, das Bildnis recht ähnlich zu bringen, weitergeführt und schwächer in der Haltung als die übrigen Arbeiten des Meisters. Sie erinnern gelegentlich an das Aussehen von Gemäldeproduktionen.

Weit packender und ansprechender als die Bildnisse wirkt auf uns die große Reihe herrlicher Landschaften, die Rembrandt radiert hat. Um sie richtig zu schätzen, mag man zurückblicken und auf die straffen, ängstlich gefügten, vedutenhaften Blätter seiner Vorgänger weisen. Dann erkennt man, daß er überhaupt erst die Landschaft zum Höhepunkt gebracht hat als den durch die Kunst verklärten Vorwurf, der es nicht nötig hat, irgendwelche topographische oder romantische Momente in Anspruch zu nehmen. Man mag aber auch nach vorwärts blicken und sehen, wie die neu erstandene Radierung, die zuerst wieder in England ihr Haupt erhob, sich unmittelbar an diese Seite von Rembrandts Kunst anschloß und bis zum heutigen Tag die Verbindung kaum gelockert hat. Sie fühlt, daß er hier unübertrefflich, makellos gesprochen hat, und sie ist zu klug, von den rechten Pfaden, die er wies, abzugehen, nur um anders zu sein als er. Denn es lassen sich nur andre Wege auffinden, nicht aber auch zugleich bessere.

Kaum eine zweite Aufgabe kann so schwer zu lösen sein als diejenige, den Eindruck, den man vor der Natur stehend erhält, nun mit der spitzen Nadel festzuhalten. Es bedurfte der Eingebung des Genies, das ein noch nie dagewesenes Etwas, die Linie, wie mit Zaubertrank erfand, die mit dem einzigen Zug Farbe, Raum, Luft und Licht anzudeuten vermag. Solange man mit diesem Etwas, mit dieser Linie, zu beschreiben versuchte, mußte man jämmerlich Schiffbruch leiden, denn dazu gab sich die Linie überhaupt nicht her, und die unendliche Vielfältigkeit der Natur ließ sich wiederum auch nicht erschöpfend beschreiben. Schauen wir uns Rembrandts Ansicht von Amsterdam (S. 28) oder Des Goldwägers Landgut (S. 74) an, so sehen wir nirgends den Versuch, das Laub, die Felder, die Gräser und Büsche, die Bauten und Gewässer zu beschreiben, noch das Bestreben, erzählend ihre Eigenart klarzulegen. Es entsteht ein Wald vor unserm Auge und doch umschreibt keine Linie die Gestalt auch nur eines einzigen Blattes oder eines Baumstamms. Wir erblicken wogende Kornfelder und doch keine einzige gebogene Linie, die der Form eines halbumliegenden Halmes etwa entspräche. Nicht einmal den wenigen Umrissen, die die Natur als Begrenzung des einzelnen Gegenstandes bietet, folgt die Linie. Und doch bannt sie das Bild einer Landschaft auf das Papier mit einer Unmittelbarkeit, an die überhaupt keine zweite menschliche Tätigkeit heranreicht. In dieser spärlichen Linie liegt die Zauberkraft der Andeutung, welche nicht nur die Gestalt des einzelnen Gegenstandes, welche auch noch seinen Platz im Raum und die ihn umgebende Luft veranschaulicht. Zwei zarte Strichelchen, ein halbmillimeterbreiter weißer Raum dazwischen, erwecken eine Vorstellung von meilenweitem Gelände ebenso bestimmt und klar, als jene, die wir bekämen nach stundenlanger tatsächlicher Durchwanderung der Strecke.

So hat in der Hand dieses Meisters ein Mittel von kärglicher Einfalt, die Linie, eine Gewalt und eine Kraft bekommen, die geradezu unbegrenzt sind. Der kleine schwarze Strich kann alles, was die vielfältige Hantierung des Malers zu erreichen

vermag, und noch mehr, ja, kann selbst über die scheinbar schrankenlose Macht des Dichters hinaus.

In diese Kunst der Linie, in diese Kunst der Andeutung hat Rembrandt nun noch einen dramatischen Reiz eingeführt durch die Gratverwendung. Der Grat in den Landschaften dient nicht eigentlich der Aufgabe, die Stofflichkeit oder gar die Farbigkeit zu erhöhen. Sie bringt nur eine Pointierung von verschiedenen Flecken auf jeder Radierung. Auf diese Art entsteht ein gewisser Rhythmus, jedesmal ein anderer und einer, der sich der Stimmung des Blattes anschmiegt. Er ist der Träger der künstlerischen Komposition. Daß es nur auf diesen Rhythmus ankommt, beweist schon die Tatsache, daß der Grat nicht etwa bei den gleichen Gegenständen auf dem Blatt wiederkehrt, daß er also nicht an das Stoffliche gebunden ist. Durch ihn belebt Rembrandt seine Zeichnung wie der Klavierspieler seine Melodie phrasiert. Durch ihn erhalten Landschaften wie *Die Hütte hinter dem Plankenzaun* (S. 43), *Die Landschaft mit der Turmrune* (S. 64), jene mit dem Milchmann (S. 67), *Die Landschaft mit dem viereckigen Turm* (S. 70) ihren persönlichen Klang.

In der berühmten Landschaft mit den drei Bäumen (S. 44) hat Rembrandt dieses dramatische Moment förmlich zu einer tragischen Katastrophe gesteigert. Da besteht ein wahrhafter Kampf zwischen dem Licht und dem Dunkel, und wir treten hinzu in dem Augenblick des Höhepunktes, als es noch unentschieden steht, wer von beiden zum Sieger erkoren ist. Dieses wunderbare Blatt kann man stundenlang betrachten, ehe man es ganz erfaßt hat, und an ihm kann man sich einen Begriff von der Entstehung des Kunstwerkes überhaupt bilden. Anfangs packt es uns so unwillkürlich, daß man es fast als eine natürliche Offenbarung empfindet. Dann aber geht einem langsam die eine Abweichung von der Natur nach der andern auf. Wie fast bei keiner zweiten Arbeit kann man, obgleich man ja das Vorbild selbst nicht zur Hand hat, verfolgen, wie hier der Künstler das einzelne umschuf, um es in ein bestimmtes Verhältnis zum andern zu bringen, wie er die wirkliche Landschaft, die er vor Augen hat, gleichsam nur als die Klaviatur betrachtet, von der er sich eine Reihe von bestimmten Tasten heraussuchte und sie dann zum mächtigen Akkord anschlug.

Das, was unserm Zeitalter, dem die historischen Kenntnisse so schwer in den Gliedern liegen, fehlt, ist natürlich allen großen Künstlern der früheren Jahrhunderte gemein. Sie zeichnen sich alle durch eine naive Einfalt und schlichtere Naturliebe aus. Aber gerade an Rembrandt dies zu erkennen, mag manchem unter uns etwas schwer fallen. Es liegt ein Schein von Fremdländischem über seiner Kunst, woraus man auf eine abenteuerliche Phantastik schließen möchte. Das ist aber nur ein Schein; im Grunde genommen herrscht hier nüchterne Wahrheitsliebe vor wie bei den andern Meistern auch, die sich viel alltäglicher geben. Das Amsterdam Rembrandts war eben eine Weltstadt mit einem bunten Leben, in dem die Boten aus aller Herren Länder zusammentrafen, ein geschäftlicher und geistiger Malstrom, der vom treibenden Gut fernster Kulturen etwas in seinen Strudel zog. Diese Farbenfreudigkeit reizte Rembrandt, das erkennen wir aus seinem radierten Werk, wie wir es schon aus seinen Gemälden erkennen konnten. Aber wir müssen seinen Gesichtswinkel verstehen lernen und ihm nicht Unrecht widerfahren lassen. Es ist nicht die kindliche, um nicht zu sagen kindische Freude des Ungebildeten an dem noch nie Gesehenen, an dem Feiertäglich-Theatralischen, die er empfindet. Ihm sind diese orientalischen Gestalten ebenso reales Leben wie der nächstbeste gewöhnliche Mijnheer, der neben ihm herlief. Aber es ist erhöhtes, angestrengtes, gesteigertes Leben, und das zieht ihn an. Daher malt und radiert er sich selbst öfters in diesem Aufputz. Nicht aus blöder Eitelkeit oder Ver-

gnügen an der Mummerei, sondern weil es so viel wie Starkauftragen, Starkempfinden, eine konzentrierte Betonung der Wirklichkeit bedeutet. Daher radiert er den Perser (S. 6), daher zeichnet er die Bettler in grotesker Kleidung; nicht aus dem Behagen des Karikaturenzeichners heraus, der uns überrumpelt, sondern aus dem Sehnen des Mitleidenden heraus, der innerhalb der Wirklichkeit um ihn herum nach dem intensivsten Leben sucht. Und wie merkwürdig viel weiß er in einer solchen Erscheinung zu sehen, das dem zögernden, unklaren Blick des Alltagsmenschen verhüllt blieb, bis Rembrandts Kunst den Lichtschein drauf warf, der es auch ihm erhellte! Die Kuchenbäckerin (S. 11), Die Bettler an der Haustür (S. 63), Der große Rattenfänger (S. 67) sind Dramen, die ungeschrieben blieben, vielen tausend Augenpaaren zum Trotz, bis daß er sie sah. Dann entstand eben solch ein Bild wie Der Rattengiftverkäufer, und es wurde aus einem Nichts diese merkwürdige Mischung von elender, kranker Not mit unehrlicher Verschlagenheit, tiefster Unterwerfung mit zäher Aufdringlichkeit, niedrigem Trachten mit gespreizter Grandezza. Da, wo andre nur eine unangenehme Augenblicksempfindung hatten, erblickte Rembrandt ein Menschenlos.

Unbefangen und wahr ist Rembrandt selbstverständlich auch in der Hinsicht, daß er ein „Schön“ und ein „Häßlich“ in der Kunst nicht kennt. Gerade das ist der wunde Punkt für das Laienurteil unsrer Zeit, wenn wir auch gegenüber der letzten Generation schon wieder Fortschritte zu einer klareren Scheidung zwischen Kunst und Natur gemacht haben. Auf dem Blatt „Abraham bewirtet die Engel“ (S. 111) sind diese letzteren keineswegs angenehme Erscheinungen; Petrus und Johannes auf dem Blatt, in dem sie vor dem Tempel Kranke heilend dargestellt werden (S. 119), haben als Menschen nichts Anziehendes an sich; und nun gar die nackten Männer und Frauen Rembrandts, die radierten ebenso wie die gemalten, werden am allerwenigsten den Wunsch nach einer näheren Bekanntschaft mit dem lebenden Volk aufkommen lassen. Das durch seine Raffaelschwärmerie und andern äußerlich-idealen Kultus angekränkte neunzehnte Jahrhundert hatte für all diese Bilder nur den Ausruf: „wie häßlich!“, und ein so berühmter Mensch wie Ruskin konnte sich mit Abscheu von Rembrandt „wegen seines niedrigen Zugs zum Gemeinen“ wenden. Rembrandt selbst wäre diese Beschuldigung absolut unverständlich vorgekommen. Wenn einer von ihm verlangt hätte, er solle bloß Stilleben oder bloß Tiere malen, hätte er wahrscheinlich gelächelt. Hätte aber jemand den Wunsch nach nur „schönen“ Bildern ausgesprochen, er wäre wohl verdutzt verstummt. Für Rembrandt bestand die Kunst in dem Ausdruck einer persönlich empfundenen Wahrheit. Wahr kann man jedem Ding der Natur gegenüber sein, wenn man nur sich selbst gegenüber wahr bleibt. Welches Ding hätte auch unter diesem Gesichtspunkt mehr Ansprüche zu erheben als ein andres! Und da es somit überhaupt nur auf die Person und die Wahrheit ankommt, so ist es das „Wie“, das im Kunstwerk den Ausschlag gibt. Ruskin aber und die Förderer des „Schönen“ klammern sich an das „Was“. Sie vollenden dabei einen unerlaubten Gedankengang. Sie springen von der Kunst hinüber zur Natur und verwirklichen sich das, was sie geschildert bekommen haben. In der Tat, im Leben möchte man den Modellen zu diesen Engeln, diesem Johannes und Petrus, dieser Diana und badenden Susanna nicht begegnen. Hier handelt es sich ja aber auch gar nicht um die lebenden Modelle, sondern um das Kunstwerk, und wir haben kein Anrecht auf die Gedankenassoziation, die uns unangenehme Empfindungen in Erinnerung bringt. Die Kunst und die Natur sind zwei verschiedene, oft entgegengesetzte Dinge. Das was Rembrandt als Genie von selbst gelang, was übrigens seinem ganzen Zeitalter noch verhältnismäßig leicht fiel, müssen wir uns alle wieder zu erringen suchen; nämlich, unser genießendes Auge einzustellen,

in der Natur auf „schöne“ und „häßliche“ Menschen, in der Kunst auf „gute“ und „schlechte“ Werke.

Außer den bereits bei der Landschaft betonten rufen zwei künstlerische Gaben Rembrandts, die sich in seiner Radierung offenbaren, die allergrößte Bewunderung hervor. Die eine ist seine Meisterschaft in der sparsamen Haushaltung mit seinen Mitteln. Zu welcher Andeutungsfähigkeit ist seine Linie gestiegen, wie kühn weiß er einen Teil der Platte in fast nichts ausklingen zu lassen! Das zeigt sich schon im Blinden Tobias — nebenbei ein unfaßbares Glanzwerk der Zeichnung und Charakterisierung —, auf dem die fast zu zählenden Striche gleich den wohl abgewogenen Worten eines Sprachmeisters ein jeder treffend erzählt und auf dem rechts unten die Arbeiten, äußerlich gemessen, fast in nichts zusammenschrumpfen, dabei doch mehr sagen als manch ellenlange Beschreibung. Das verfolgt man noch besser in der Darstellung im Tempel (S. 24), im Triumph des Mardochäus (S. 66), im Christus mit seinen Jüngern (S. 98) und am allerbesten in den beiden unerreichten Darstellungen des Jesuksnaben unter den Schriftgelehrten (S. 79 u. 96). Es ist fabelhaft, wie ihn das richtige Gefühl dafür, wo er innehalten müsse, damit die Platte nicht etwa leer und lückenhaft aussähe, nie verlassen hat.

Die zweite Gabe ist jene phänomenale Kraft, mittels des Lichtes zu komponieren. Sie zeigt sich schon einmal in den Nachtszenen, in der dramatischen Kreuzabnahme (S. 101) und der blitzenden Darstellung im Tempel (S. 100), dann in der Anbetung (S. 80), auf der alle die weißen und helleren Punkte gleichsam zur Lichtquelle, zum künstlerischen Mittelpunkt der Platte hinweisen und hinstreben. Noch reiner zeigt sie sich aber in Radierungen wie dem Triumph des Mardochäus (S. 66) und dem Johannes und Petrus am Tor des Tempels (S. 119). Die Platte selbst wird bei diesen Arbeiten durch ein Oval des berühmten Rembrandtschen Helldunkels eingefaßt, das den Ausgangspunkt der Komposition bietet. Es ist nicht durch die Naturvorlage erklärt, geschweige denn bedingt, sondern im Gegensatz zu einer etwa natürlichen Beleuchtung von Rembrandt willkürlich angewendet worden, um dadurch den Aufbau und das Heraustreten seiner Figuren zu betonen. Auf der Kleinen Predigt Jesu (S. 81) wiederum läßt er einen das Auge gebietenden weißen Fleck unter Christus stehen, auch wieder lediglich der Komposition halber, um auf diese Weise ebenso ungezwungen wie nachdrücklich das ganze Interesse auf die Hauptfigur zu lenken. Das ist die Kunst, die vom Können herkommt, die mit dem Baumaterial, welches die Natur bietet, wie ein Allmächtiger spielend schafft und noch nie Dagewesenes, schier Unmögliches zu einer überzeugenden Wahrheit münzt. Aber es erfordert auch Mitarbeit unsrerseits, diese Größe zu erkennen, diesen Genuß uns selbst zu verschaffen. Wir müssen tiefer in die Werke hineindringen, sie länger betrachten, als bloß dazu genügt, um zu erfahren, was dargestellt wird und in welchem äußerlichen Gewand die jeweilige Fabel vorgeführt wird.

Winkt uns die eigentliche Belohnung demnach erst, wenn wir selbst ein Stück Arbeit leisten, um Rembrandts Kunst zu erfassen, so fällt uns der letzte und vielleicht doch allergrößte Genuss, den der große Meister uns zu bieten vermag, wieder ganz leicht zu. Seine ergreifende Menschlichkeit entfaltet sich gerade in seinen Radierungen mit einer überwältigenden Klarheit und Tiefe. Wie bei allen Künstlern, zum mindesten bis herab an die Schwelle der Neuen Zeit, die mit der großen Revolution anbricht, äußern sich seine eigensten und echtesten Gedanken in Gestalt eines Kommentars zu den Hauptstellen der Bibel. Was für Einblicke in ein durch Leiden geklärtes Seelenleben gewähren solche Blätter wie Der Tod Mariä (S. 25), Die drei Kreuze (S. 88 u. 89), Die

Ausstellung Christi (S. 106 u. 107), die Kleine Predigt Jesu (S. 81) und Das Hundertguldenblatt (S. 68 69)! Eines der herrlichsten Blätter bleibt die kleinere Geburt Christi (S. 80). Frühere Künstler gaben der Szene gern einen dogmatischen Anstrich und wollten durch die Geste lieber als durch die Charakteristik wirken. Sie lassen Maria, kniend, das Kind anbeten. Rembrandts reines Empfinden läßt dieses äußerliche Motiv, durch das wohl getragene Stimmung, aber nicht inniges Mitgefühl ausgelöst wird, nicht aufkommen: er läßt es fallen. Aber in dem Blick, den die selige Mutter aus der dürftigen Umhüllung herauswirft — wie sie in ihrer Armut dahingestreckt das Kindträumerisch beschützt — liegt darin nicht mehr weihevolle, beglückte Liebe, als irgendwelche verehrende Gebärde auszudrücken vermag! Wohl verstehen wir das befangene, stumme Staunen der Hirten, denen dieses Mysterium unerwartet sich offenbart. Empfinden wir doch alle, daß dieser Meister, der jenen Blick auffangen und verewigen konnte, uns in seinen Werken von der Menschheit Wohl und Weh' Geheimnisse zu sagen wissen wird, deren wörtliche Umschreibung fast wie eine Profanierung erscheinen muß.

Hans Wolfgang Singer

REMBRANDTS RADIERUNGEN

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

B. = Adam Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes
qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797

R. = Dmitri Rovinsky, L'œuvre gravé de Rembrandt. St. Peters-
burg 1890

v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radie-
rungen Rembrandts. Leipzig 1895

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 271)
= see the „Erläuterungen“ (p. 271)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 271)



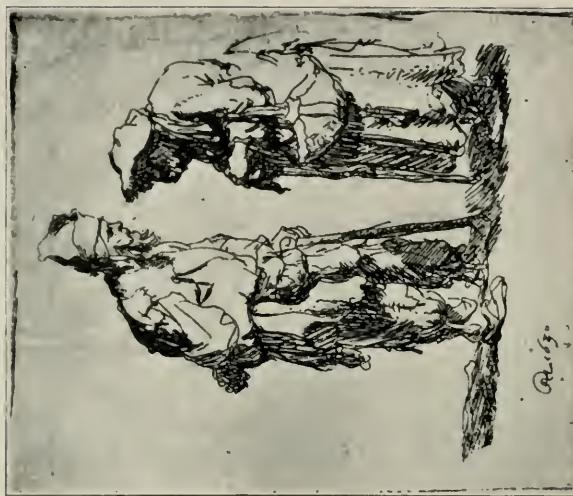
* Selbstbildnis Rembrandts

Bust of Rembrandt when young

1629

B. 338

Rembrandt en buste



Bettler und Bettlerin einander gegenüberstehend
1630
A pair of beggars, conversing
Gueux et gueuse
B. 164



Der Bettler mit der Glühpfanne
Um 1630
Beggar warming his hands
Gueux assis se chauffant ses
mains
over a chafing dish
B. 173



Zerlumpier Kerl von vorn, mit Händen auf dem Rücken

Um 1630

Ragged peasant, holding his hands behind him Paysan déguenillé, les mains derrière le dos

B. 172



Der Stelzfuss
Um 1630
A beggar with a wooden leg
Le gueux estropié
B. 179



*Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier

Rembrandt's mother in her widow's weeds Um 1630—1631

B. 343

La mère de l'artiste



Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde

Rembrandt's mother in Oriental head dress 1631
B. 348

La mère de l'artiste



* Der blinde Geiger
1631
The blind fiddler
B. 138



The Persian
1632
B. 152
Der Perser
Le Persan



Der Rattengiftverkäufer

The rat-killer

1632

B. 121

Le vendeur de mort aux rats



Pole in hoher Mütze
A Polish tramp Um 1633 Figure polonaise
B. 140



Rembrandts Mutter herabblickend
Rembrandt's mother 1633 La mère de l'artiste
B. 351



* Stehender Bettler
A beggar 1634 Un gueux
B. 178



* Stehender Bettler
A beggar 1634 Un gueux
B. 177



* Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend
A naked woman sitting on an elevation of the ground
Um 1633 Rembrandt
B. 198



Rembrandt einen Säbel haltend
Rembrandt with a drawn sabre
1654 Rembrandt
B. 18



Die grosse Kreuzabnahme

The descent from the cross

1633

B. 81

La descente de croix



Der Quacksalber
The mountebank 1635 Le Chartalau
B. 129



Die Pfannkuchenbäckerin
The pancake woman 1635 La faiseuse de couques
B. 124



* Christus treibt die Händler aus dem Tempel
Jésus-Christ chassant les vendeurs du temple

Christ driving the money-changers out of the temple
1635
B. 69



„Schlafende Alte“
Um 1635
An old woman asleep
La vieille qui dort
B. 350



Rembrandt und Saskia
Rembrandt and his wife Saskia 1636
Rembrandt et sa femme
B. 19



Samuel Manasse ben Israel

1636

B. 269



Studienblatt mit sechs Frauenköpfen

Saskia and five other heads

1636

B. 365

Études de six têtes



Drei Frauenköpfe (Saskia oben): I. Zustand
 Three heads of women Um 1637 Études de trois têtes de femmes
 B. 367



Drei Frauenköpfe (oben Saskia)
Three heads of women Um 1637 Études de trois têtes de femmes
B. 367



Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend

Three heads of women,
one asleep

1637

Trois têtes de femmes dont
une qui dort

B. 368



Die Verstossung der Hagar

Abraham sends away Hagar

1637

B. 30

Agar renvoyée par Abraham



Nachdenkender junger Mann

1637

Jeune homme assis et réfléchissant

B. 268



*Bärtiger Mann im Barett mit Agrafe

1637

Vieillard à barbe barriée

B. 313



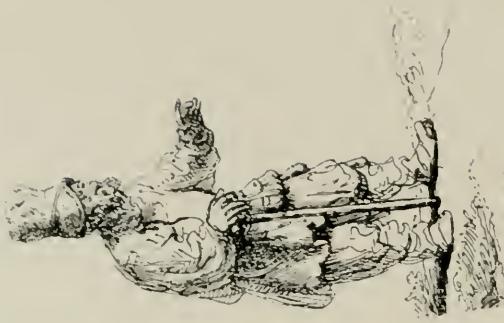
Rembrandt mit dem Federbarett

Rembrandt in a cap
and feather

1638

B. 20

Rembrandt au bonnet orné
d'une plume



Der Jude mit der hohen Mütze
1639
A jew with a high cap i.e. juif à grand bonnet
B. 133



* Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?)
Abraham and Isaac Um 1638 Abraham caressant Isaac
B. 33

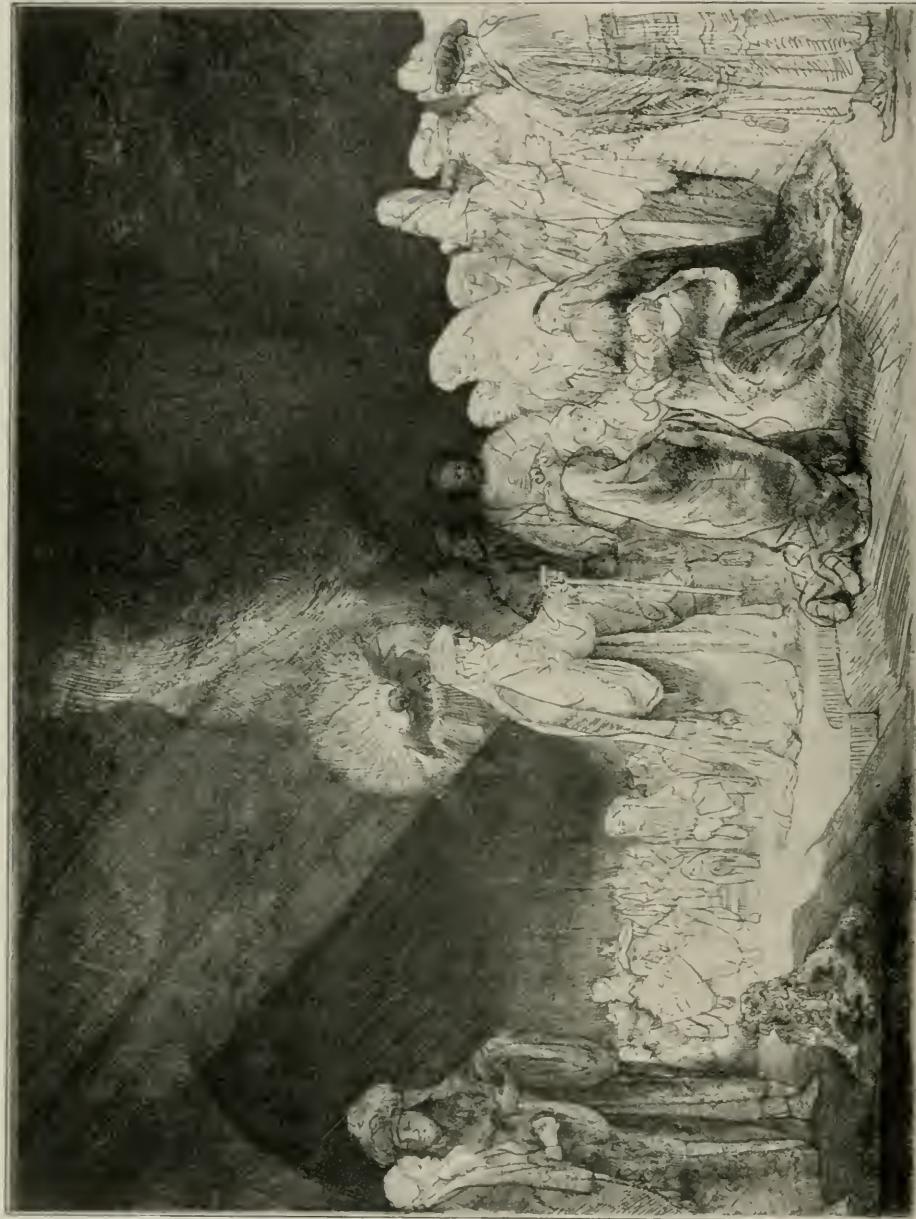
Rembrandt
1639



*Rembrandt mit aufgestütztem Arm

Rembrandt leaning on a stone still 1639
B. 21

Rembrandt appuyé



Die Darstellung im Tempel, in Breitformat
The presentation in the temple Um 1639
La présentation au temple
B. 49



Der Tod der Maria

The death of the Holy Virgin

1639

B. 99

La mort de la Vierge



Christus am Kreuz, im Oval

Christ crucified between the two
thieves: an oval

Um 1640

Jésus-Christ en croix entre les
deux larrons

B. 79



Die Enthauptung Johannes des Täufers

The beheading of John the Baptist 1640 La décollation de Saint Jean Baptiste

B. 92



Amsterdam
Utn 1640
B. 210

A view of Amsterdam

Ancienne vue d'Amsterdam



* Rembrandts Mutter
Um 1640 (? bezeichnet 1628)
Rembrandt's mother La mère de l'artiste
B. 354



*Der schlafende Hund
The dog asleep Um 1640 Le petit chien endormi
B. 158

Rimbaud
1870



Greis mit gespaltener Pelzmütze

An old man with a fur cap divided in the middle 1640
B. 265

Vieillard à barbe carrée



Knabenbildnis (Willem II.?)

1641

Halflength of a boy
Jeune homme à mi-corps
B. 310



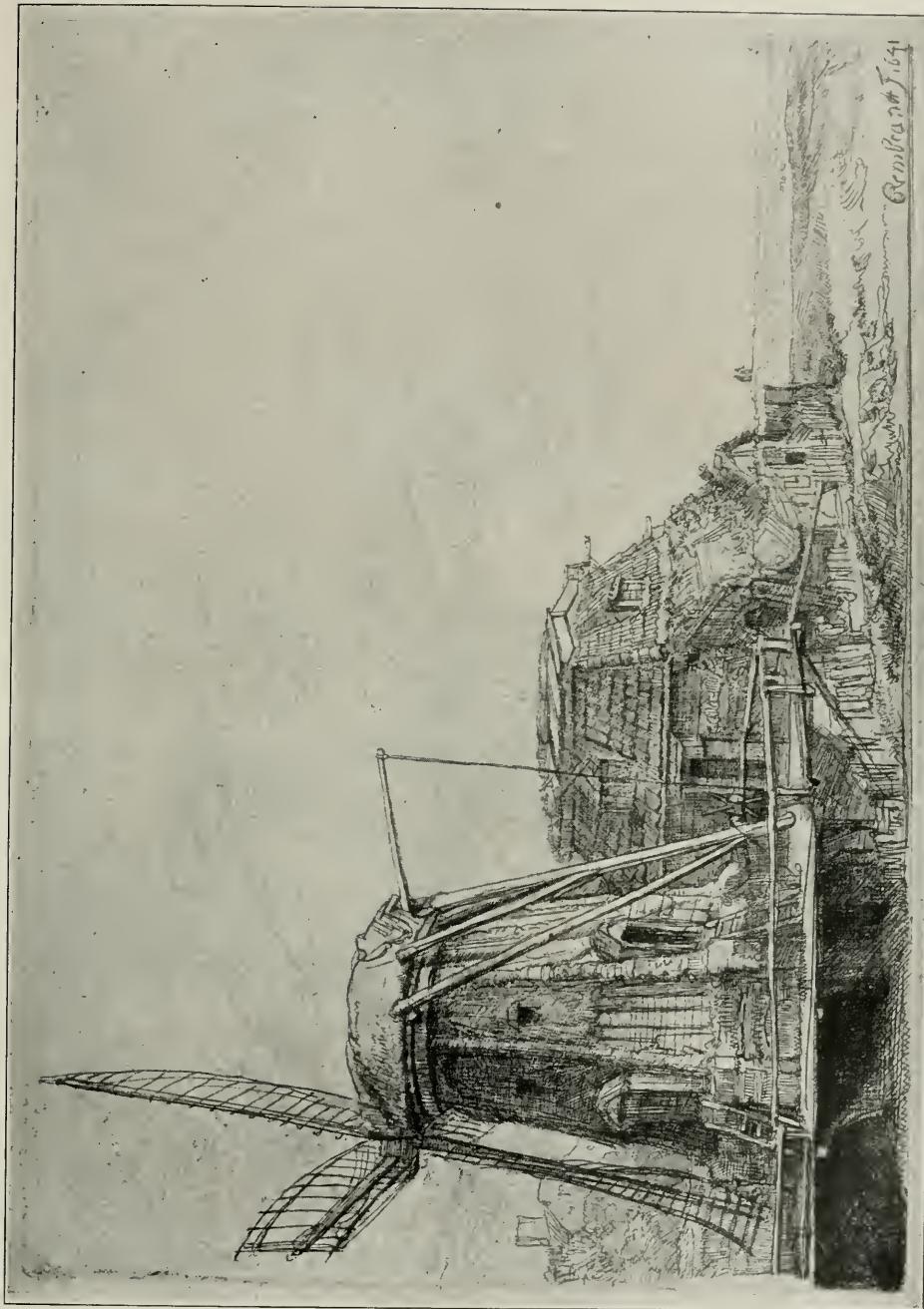
Der Kartenspieler

1641

A man playing at cards
Le joueur de cartes
B. 136



* Mann mit Halskette und Kreuz
A man with a crucifix and chain 1641 L'homme avec chaîne et croix
B. 261



Die Windmühle
1641
B. 233

Rembrandt's mill
Le moulin de Rembrandt

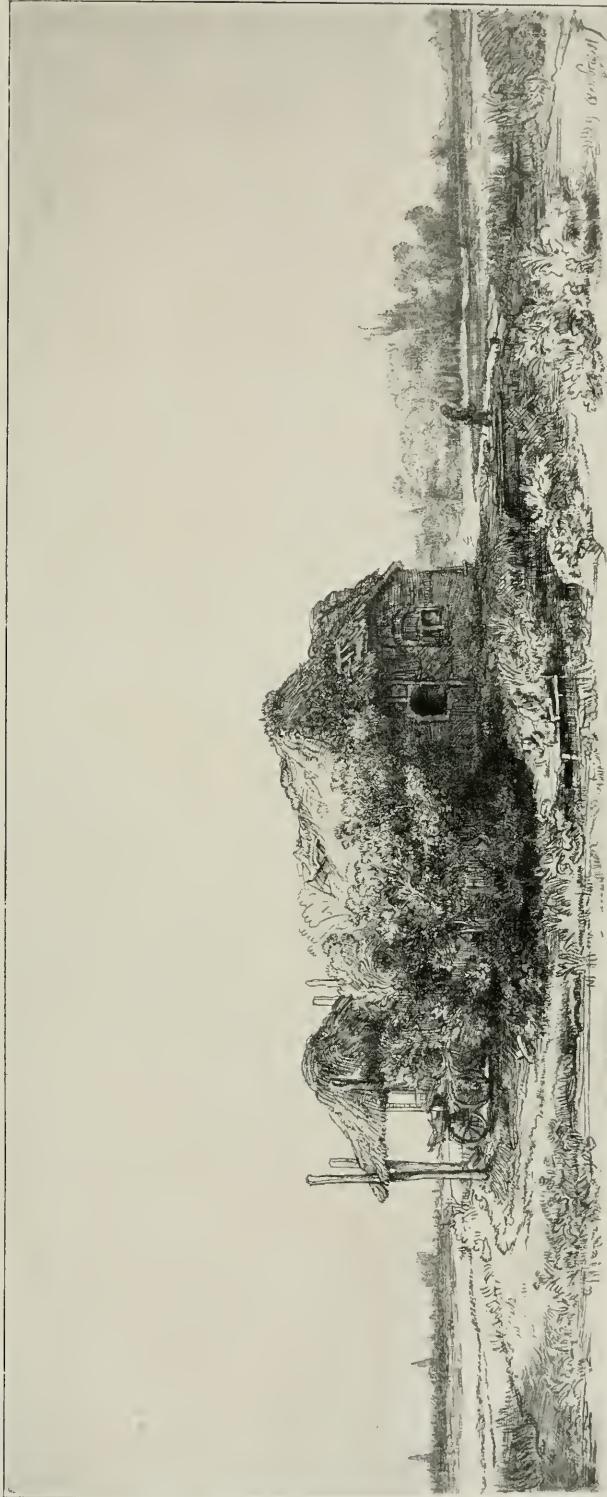
Rembrandt 1641



The cottage with a millsail seen above it

Die Hütte bei dem grossen Baum
1641
B. 226

La chaumière au grand arbre



Die Hütte mit dem Heuschober

1641
B. 225

A large landscape with a cottage and a Dutch haybarn

La chaumière et la grange à foin



Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend
The angel ascending from Tobias and his family
1641
L'ange qui disparaît devant la famille de Tobie
B. 43



Die drei Orientalen

Three Oriental figures

1641

B. 118

Les trois figures orientales



Der Zeichner

The draughtsman

Um 1641

Le dessinateur

B. 130



*Preziosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?)

The Spanish gipsy

Um 1641

La petite Bohémienne espagnole

B. 120



Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus

The "little" raising of Lazarus

1642

La résurrection de Lazare, petite

B. 72



Die Kreuzabnahme: Skizze

The descent from the cross: a sketch 1642
B. 82

La descente de croix



Der Mann in der Laube

1642

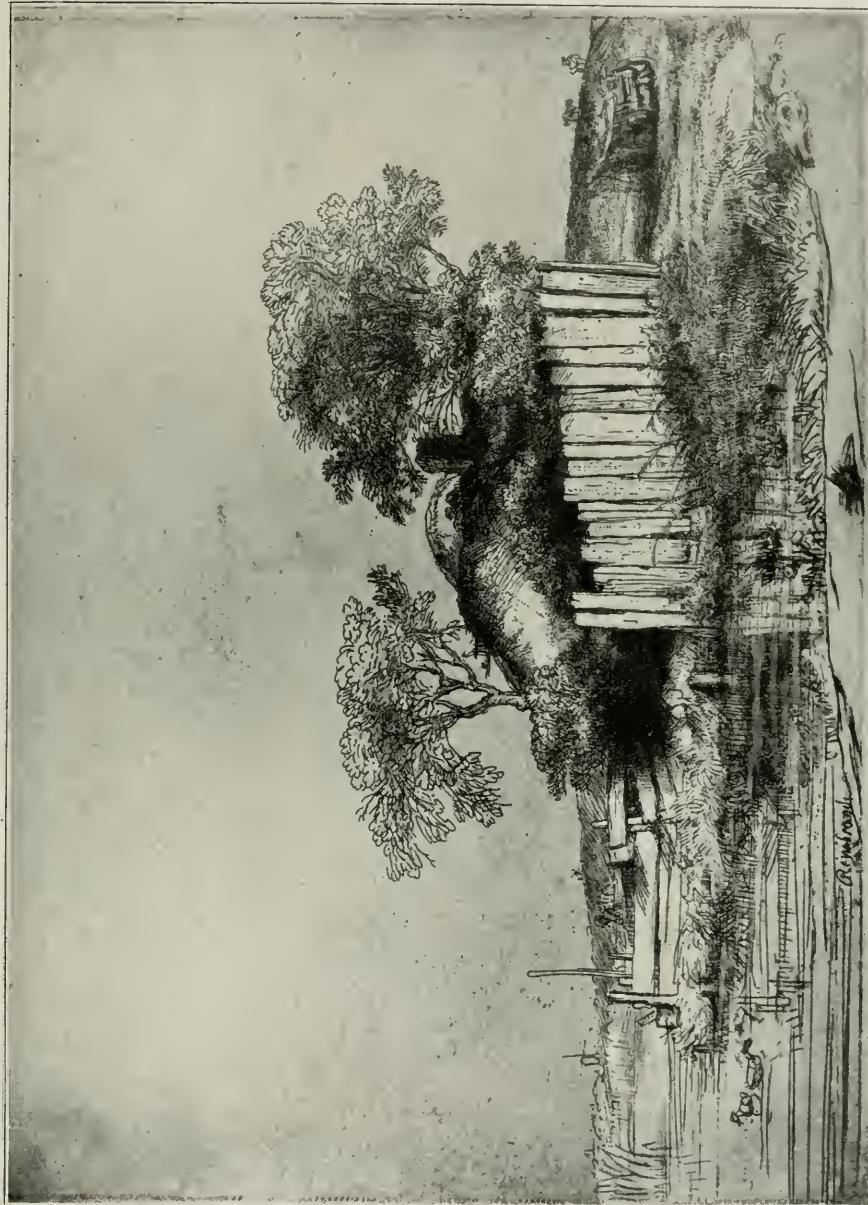
A man in an arbour
L'homme sous un treille
B. 257



Kranke Frau mit grossem Kopftuch

Um 1642

A woman with a large hood
Femme avec grande cornette
(The dying Saskia)
B. 359



A cottage behind white pales

Um 1642
B. 232

Die Hütte hinter dem Plankenzaun
La chaumière entourée de planches



The landscape with the three trees

1643
B. 212

Die Landschaft mit den drei Bäumen

Le paysage aux trois arbres



Das Schwein
1643
B. 157

The hog
Le cochon



Ruhe auf der Flucht, Skizze

The rest in Egypt

1645

B. 58

Le repos en Egypte, au trait



Landscape with a vessel under sail

Um 1645
B. 228

Die Hütten am Kanal

La basque à la voile

La basque à la voile



Christus zu Grabe getragen

The Entombment

Um 1645

Le transport de Jésus-Christ
au tombeau

B. 84



Der reuige Petrus

St. Peter

1645

B. 96

Saint Pierre



Die Brücke
1615
B. 208

The bridge

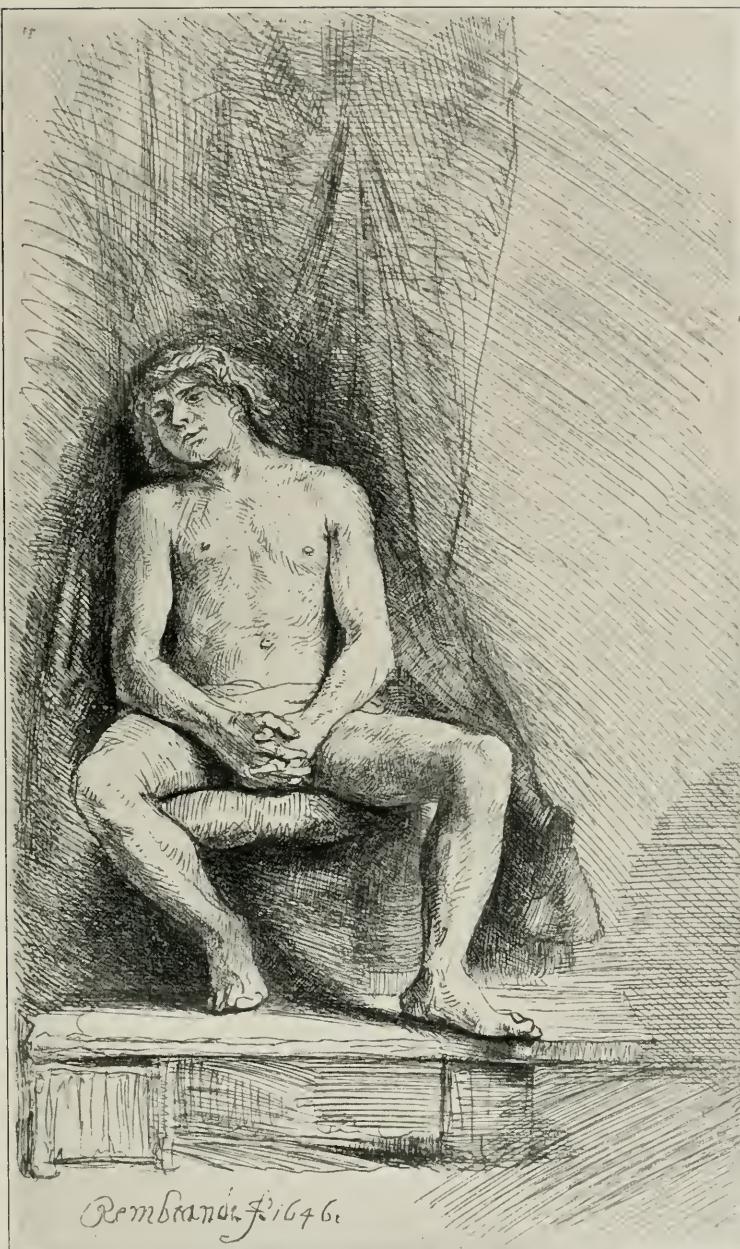
Le pont de Six



Ansicht von Omval
View of Omval
1645
B. 209



Nachdenkender Greis: Skizze
A philosopher meditating Um 1646 Le philosophe en méditation
B. 147



Männlicher Akt, sitzend

Study of a nude man seated
(The prodigal son)

1646

B. 193

L'homme nu, assis



Study of a nude man sitting on the floor 1646 Männlicher Akt, am Boden sitzend
Academie d'un homme assis à terre B. 196



Zwei männliche Akte

A study of two nude men

Um 1646
B. 194

Figures académiques d'hommes



Der Kahn unter den Bäumen

A grotto with a brook

1645

L'abreuvoir

B. 231



A landscape with a man sketching

Die Landschaft mit dem Zeichner

Um 1646
B. 219

Le paysage au dessinateur



Jan Six

1647

B. 285



Crabbe or Asselin a Painter

Jan Asselijn

Um 1647

B. 277



*Der heilige Hieronymus unter dem Baum

St. Jerome

1648

B. 103

Saint Jérôme écrivant



Creusa en Jason hier oelanderen. Jason blijft
Medea Insens vrouw, onverwaght verjaerden.

* Medea vertelt van zijn de vrees. "Wat kan een
Medea's ontrouwighed, wat kann gij hier te staan!

1648

* Medea

Medea at the wedding of Jason and Creusa

1648

Medée, ou la mariage de Jason et de Créeuse

B. 112



Alte Bettlerin
1646
An old woman, begging alms
B. 170



Studienblatt mit Rembrandt haarrhauptig etc.
Um 1648 (bezeichnet 1651)
Sketches, Rembrandt's head
among them
B. 370



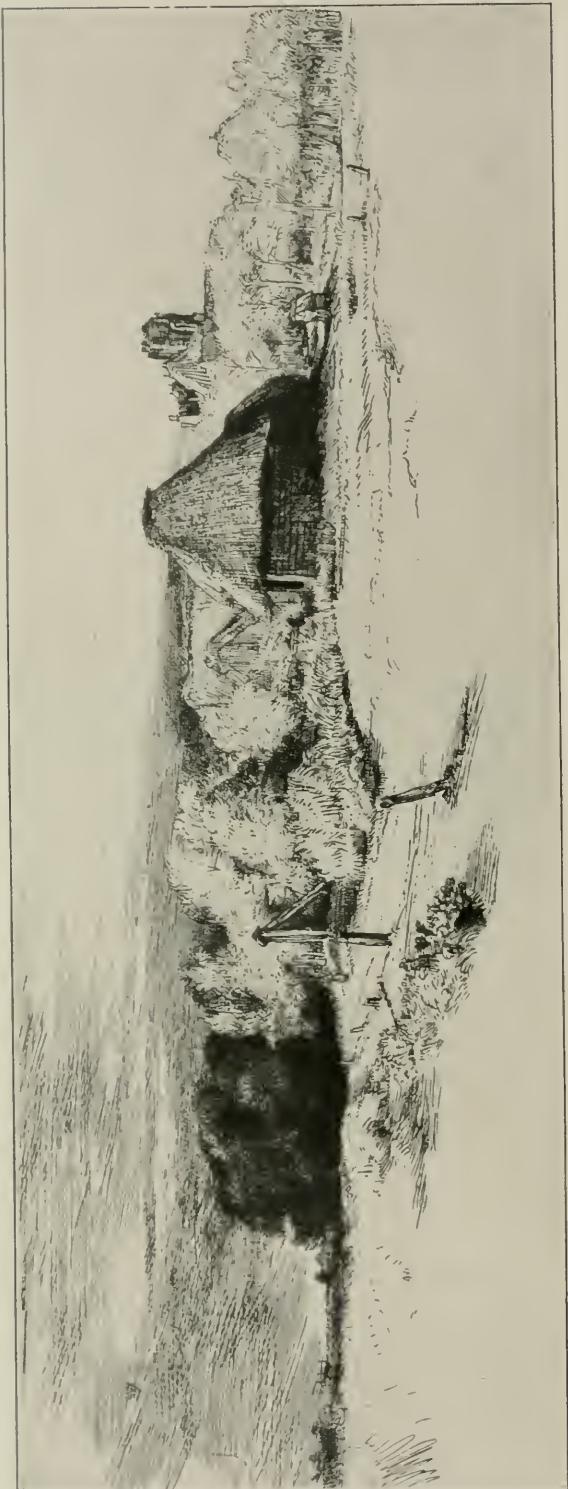
Die Bettlerfamilie an der Haustür

Beggars at the door of a house

1648

Mendiants à la porte d'une maison

B. 176



Die Landschaft mit dem Turm
The landscape with a ruined tower

Le paysage à la tour
Um 1648
B. 223



(II. Zustand)



Die Landschaft mit der saufenden Kuh

A landscape with a cow drinking

Um 1649

B. 237

L'abreuvoir de la vache



Der Triumph des Mardochäus
Um 1650
B. 40

The triumph of Mordechai

Le triomphe de Mardochée



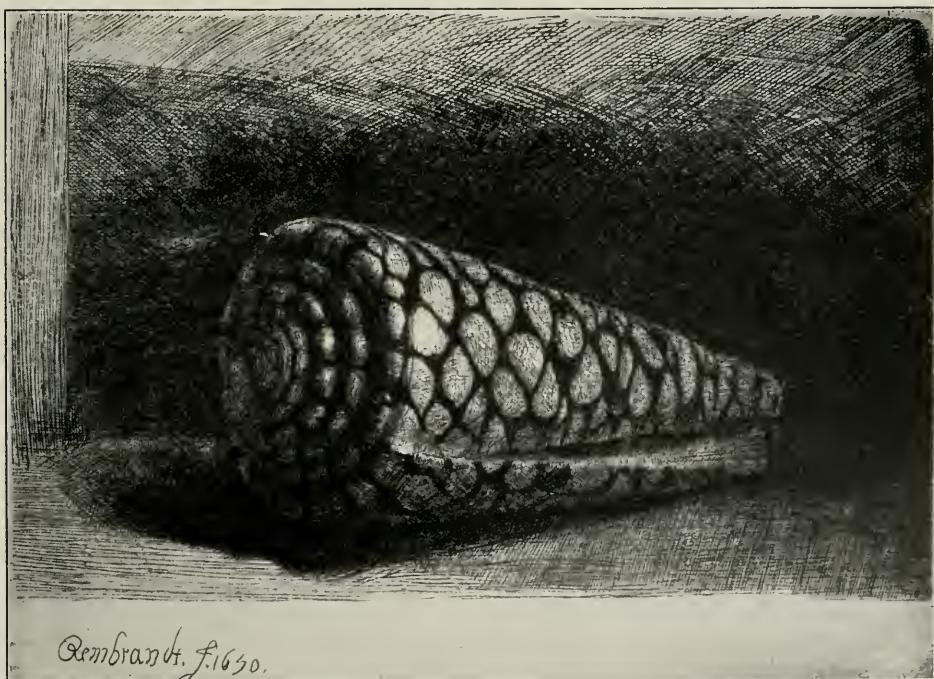
Die Landschaft mit dem Milchmann

A peasant carrying milkpails

Um 1650

B. 213

L'homme au lait



Die Muschel

The shell

1650

B. 159

La coquille



Christ healing the sick ("The hundred guilder piece")

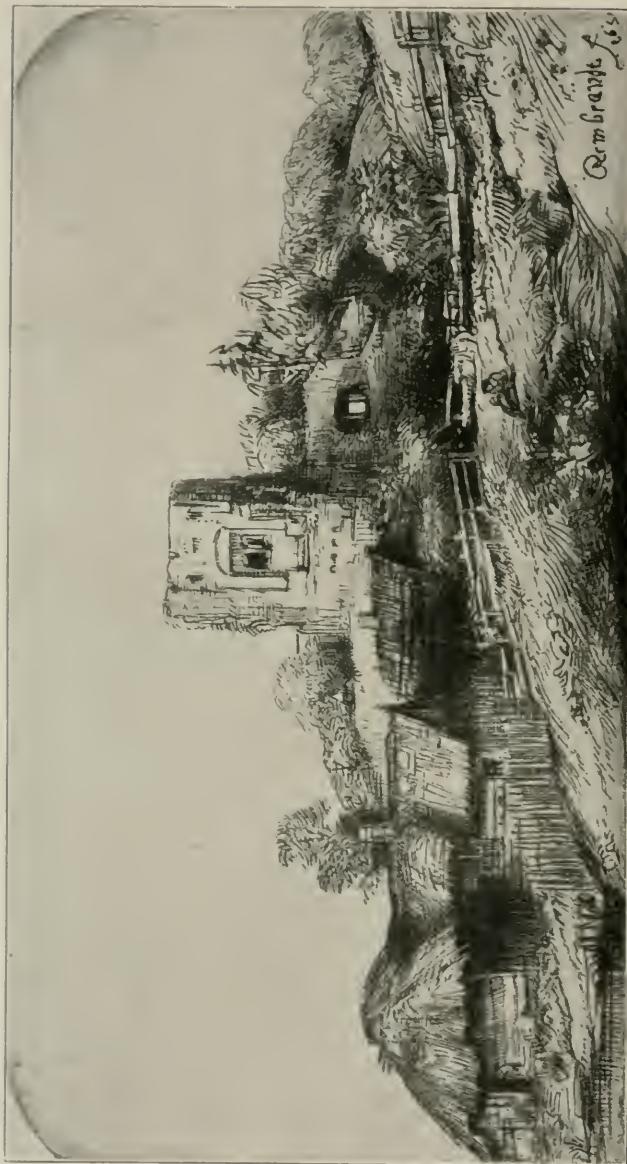
* Christus die Kranken heile

Um
B.



(das Hundertguldenblatt)

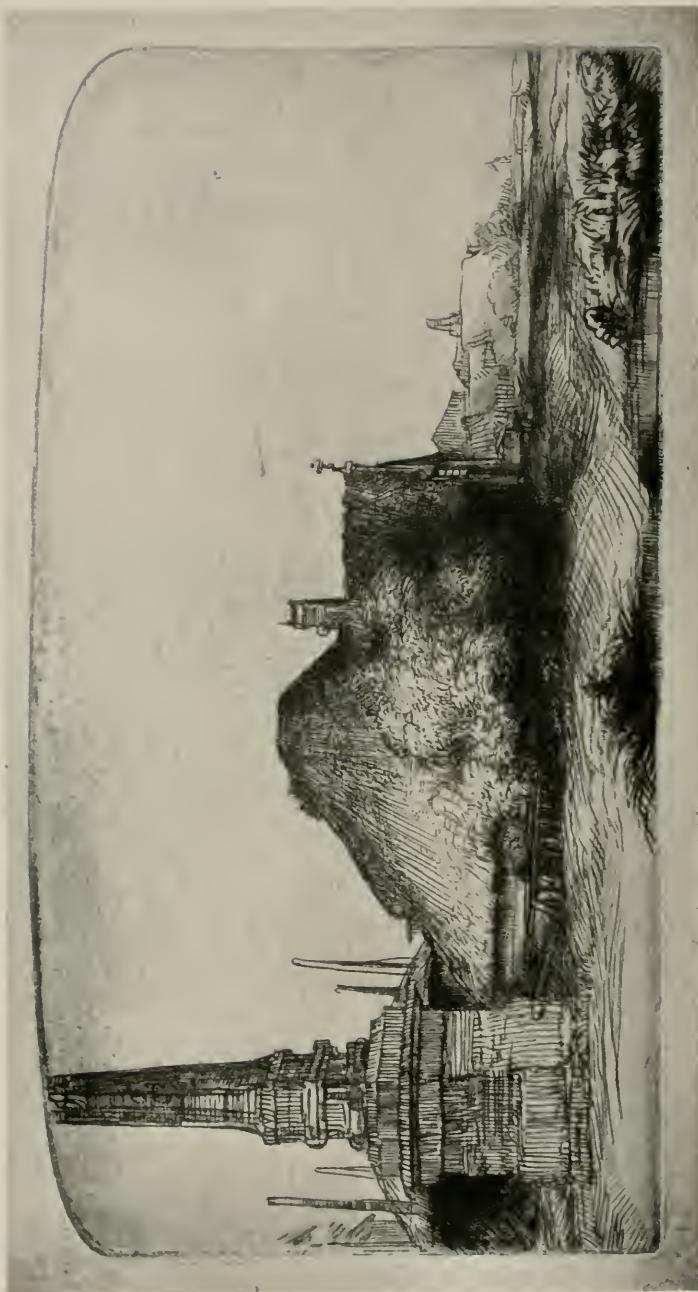
Le Christ guérissant les malades (La pièce de cent florins)



A village with a square tower
Die Landschaft mit dem viereckigen Turm
Le paysage à la tour carrée
1650
B. 218



Der Heuschober und die Schalherde 1650 La grange au foin et le troupeau
The landscape with a flock of sheep B. 224



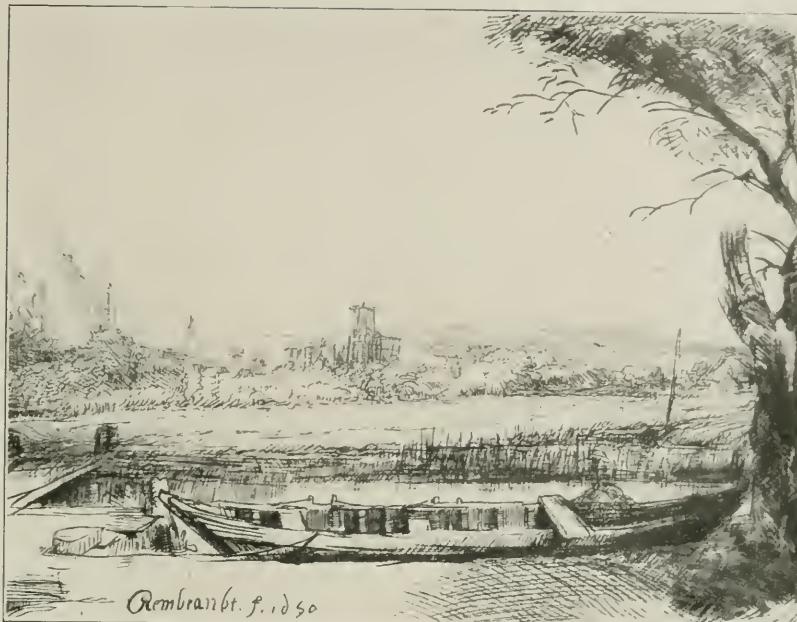
A landscape with an obelisk

Um 1650

B. 227

Der Obelisk

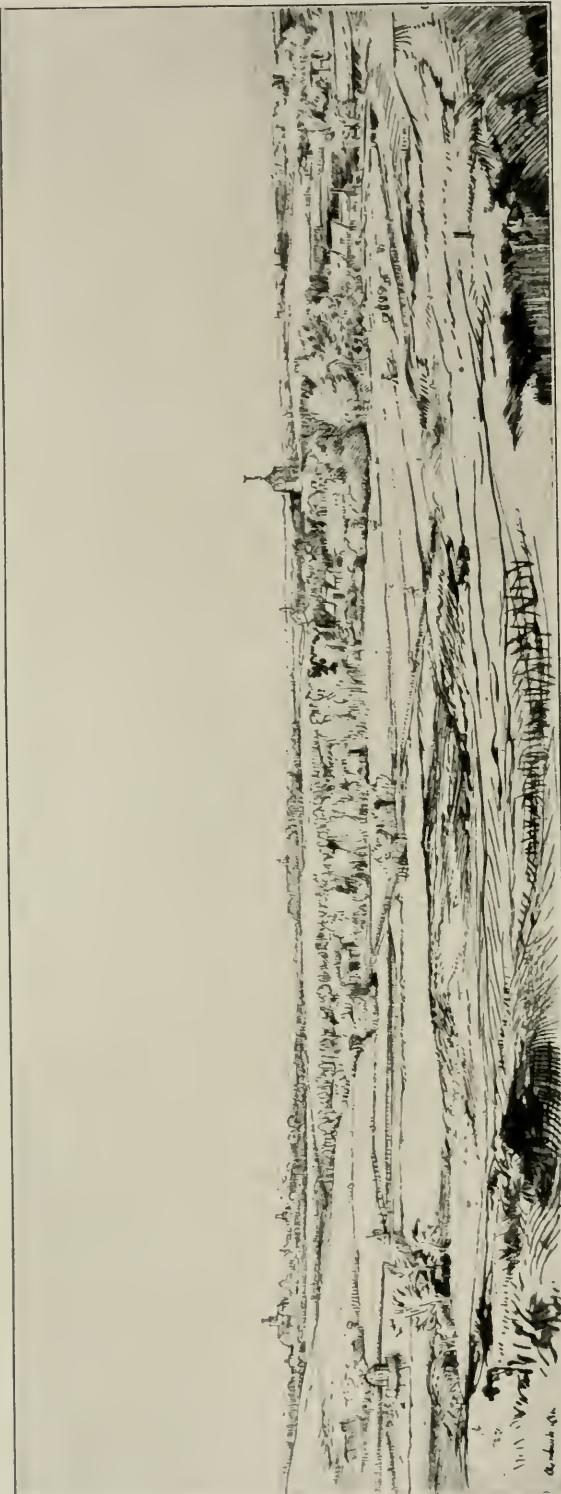
L'Obélisque



Die Landschaft mit dem Kahn
The boat in the canal 1650 Le paysage au bateau
B. 236



Der Kanal mit den Schwänen
A canal with swans 1650 Le canal avec les cygnes
B. 235



Das Landgut des Goldwägers

1651
B. 234

The goldweigher's field

La campagne du peseur d'or



Der blinde Tobias

Tobit, blind

1651

B. 42

Tobie le père, aveugle



Rembrandt f. 1631



Die badenden Männer

The bathers

1651

B. 195

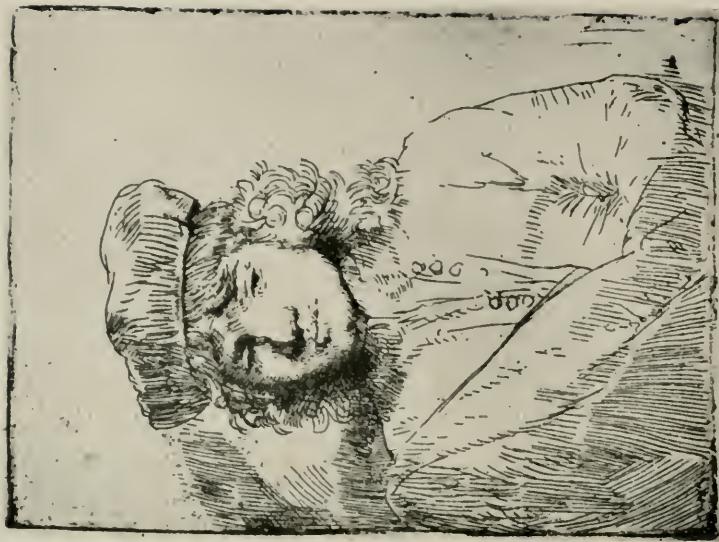
Les baigneurs



Clement de Jonghe

1651

B. 272



Titus van Rijn
Titus's son Titus Um 1652 Le fils de Rembrandt
Rembrandt's son Titus Um 1652 Le fils de Rembrandt
B. 11



Der Bauer mit Weib und Kind
The travelling peasants Um 1652 Le paysan avec femme et enfant
The travelling peasants Um 1652 Le paysan avec femme et enfant
B. 131



Christ disputing in the temple

Christus unter den Schriftgelehrten, gross

1652
B. 65

Jésus-Christ disputant avec les docteurs



The adoration of the shepherds

Die Anbetung der Hirten bei Laternschein

Um 1652
B. 46

L'adoration des bergers



Jésus-Christ prêchant La petite Tombe)

* Die Predigt Christi
Um 1652

Christ preaching



Twelfth Night

Der Dreikönigsabend

Um 1652

B. 113

L'étoile des rois



Der Kanal mit der Uferstrasse

The canal

Um 1652

B. 221

Le canal



Der Waldsaum

The vista

1652

B. 222

Le bouquet de bois



Faustus

Faust
Um 1652
B. 270

Faustus



*Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft

St. Jerome, unfinished

Um 1653

Saint Jérôme dans le goût d'Albert Dürer

B. 104



Die Landschaft mit dem Jäger
Um 1653
B. 211

The sportsman

Le chasseur



* Die „grosse“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack
The flight into Egypt in the style of Elsheimer Um 1653 La fuite en Egypte dans le goût d'Elsheimer
B., 56



* Die drei Kreuze (I. Zustand)
1653
B. 78

The three crosses
Les trois croix

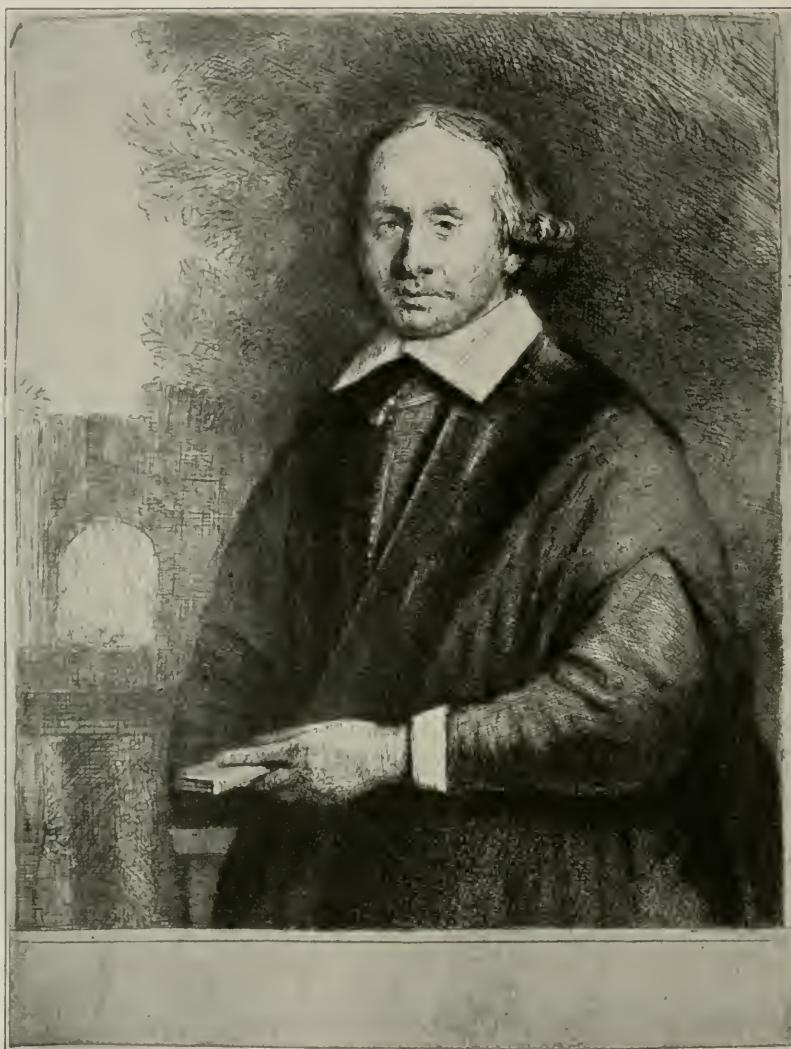


* Die drei Kreuze (IV. Zustand)

1653
B. 78

The three crosses

Les trois croix



Jan Antonides van den Linden
Um 1653
B. 264



* Die Anbetung der Hirten mit der Lampe
The nativity of Christ
Um 1654
La naissance du Christ
B. 45



The circumcision

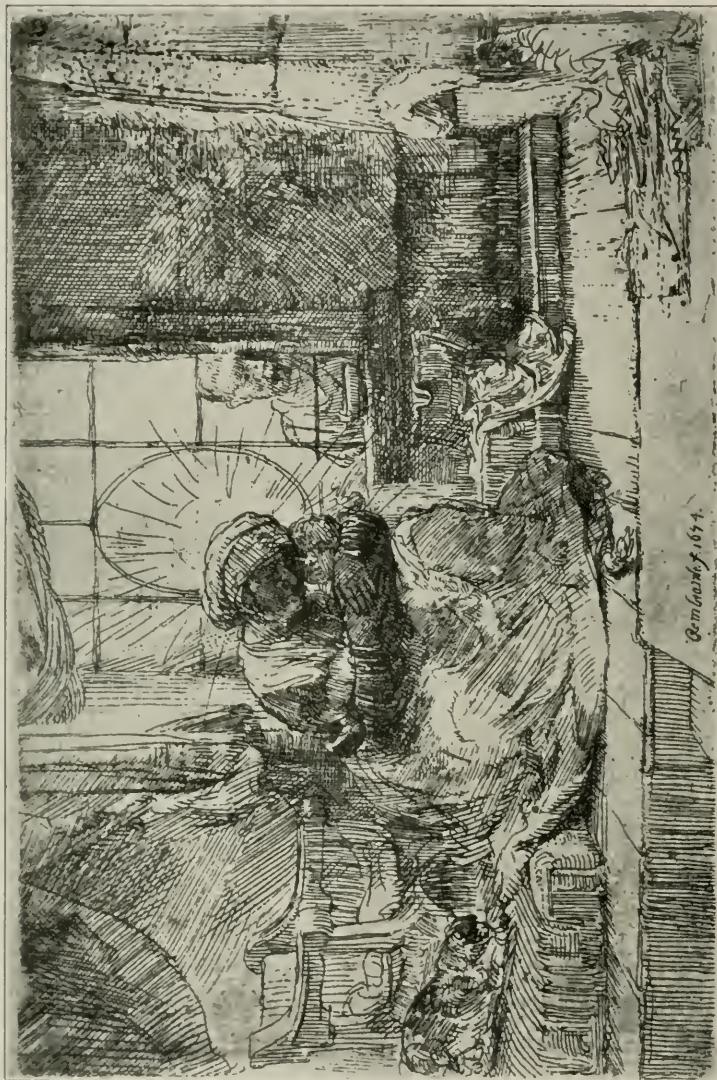
Die Beschneidung Christi, in der Breite

1654
B. 47

La circoncision



Die Flucht nach Aegypten: Uebergang über einen Bach
The flight into Egypt; crossing a stream
1654
La fuite en Egypte, passage d'eau
B. 55



* Die heilige Familie im Zimmer
The holy Family; St. Joseph at the Window

1654
B. 63

La sainte famille au chat



Jesus vom Tempel zurückkehrend

1654
B. 60

The return from the temple

Jésus ramené du temple



Der zwölfjährige Jesus im Tempel
Jesus disputing in the temple
1654
Jésus au milieu des docteurs
B. 64



Das Kolfspiel
1654
B. 125

Le jeu du Kolf

The Golf players



Jesus surrounded by his disciples

1654
B. 89

Jesus erscheint den Jüngern

Le Christ au milieu de ses disciples



Christus in Emmaus: die grosse Platte

Christ and the disciples at Emmaus

1654

B. 87

Le Christ à Emmaüs



Die Darstellung im Tempel, im Hochformat

The presentation in the temple

Um 1654

La présentation au temple

B. 50



Die Kreuzabnahme bei Fackelschein

The descent from the cross: a night piece

1654

La descente de croix, effet de nuit

B. 83



Die Grablegung Christi

The entombment of Christ

Um 1654

B. 86

La mise au tombeau



* Die Statue Nebukadnezars (V. Zustand)

1655

or La
B. 36 (a)



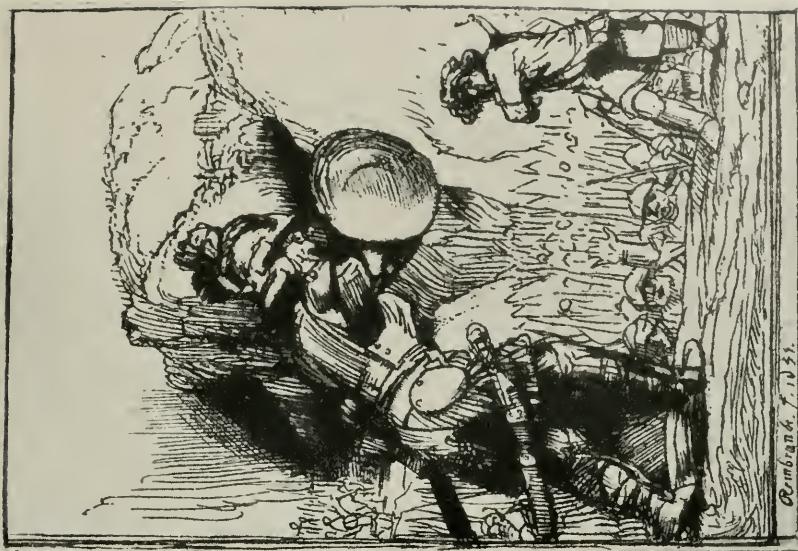
* Die Status Nebukadnezars (II. Zustand)

100

1655



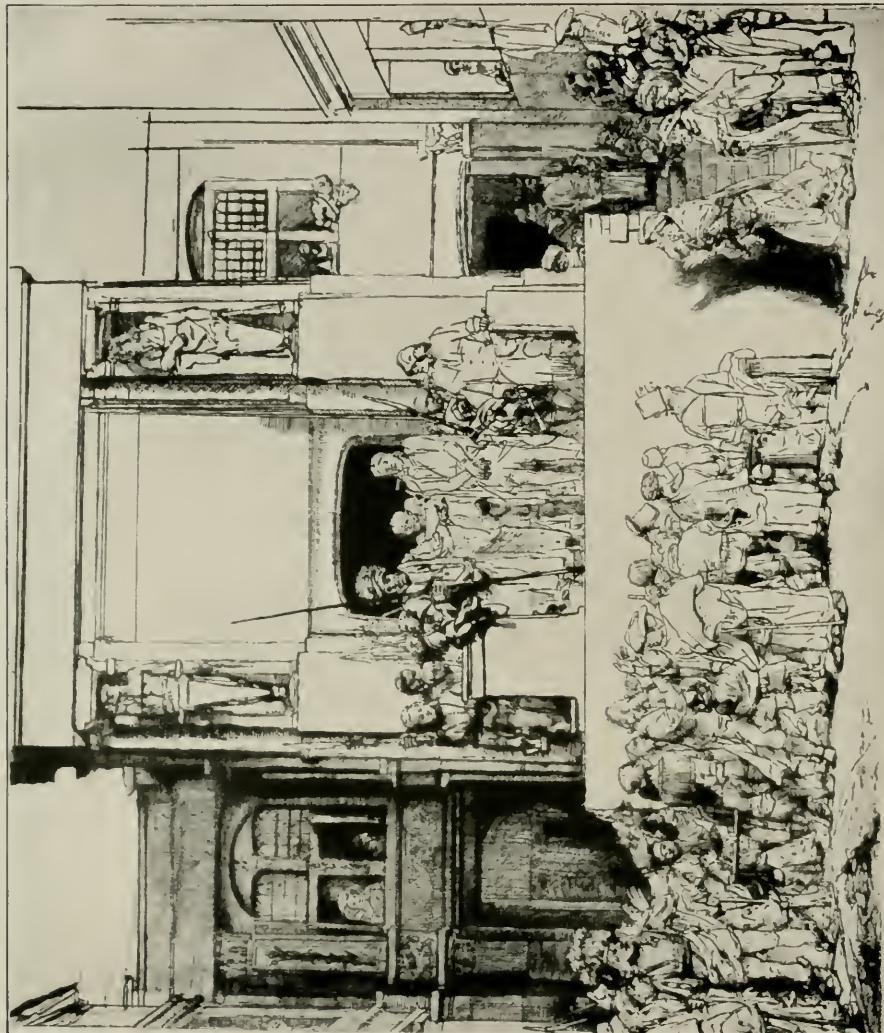
* Die Vision des Daniel
Daniel's vision 1655 La vision de Daniel
B. 36 (b)



* David und Goliath
1655
Combat de David et Goliath
B. 36 (d)



* Die Jakobsleiter
1655
L'échelle de Jacob
B. 36 (c)



* Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat: I. Zustand
Christ before Pilate 1655 L'Ecce homo, en largeur
B. 76



*Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. Nach Bartsch: IV. Zustand
Christ before Pilate
1655
L'Ecce Homo, en largeur
B. 76



Der Goldschmied

The goldsmith

1655

Le petit orfèvre

B. 123



Abrahams Opfer

Abraham's Sacrifice

1655

B. 35

Le sacrifice d'Abraham



Der ältere Haaring

Haaring, the elder

Um 1655

B. 274

Le vieux Haaring



*Abraham die Engel bewirtend

Abraham entertaining the three angels

1656

B. 29

Abraham recevant les trois anges



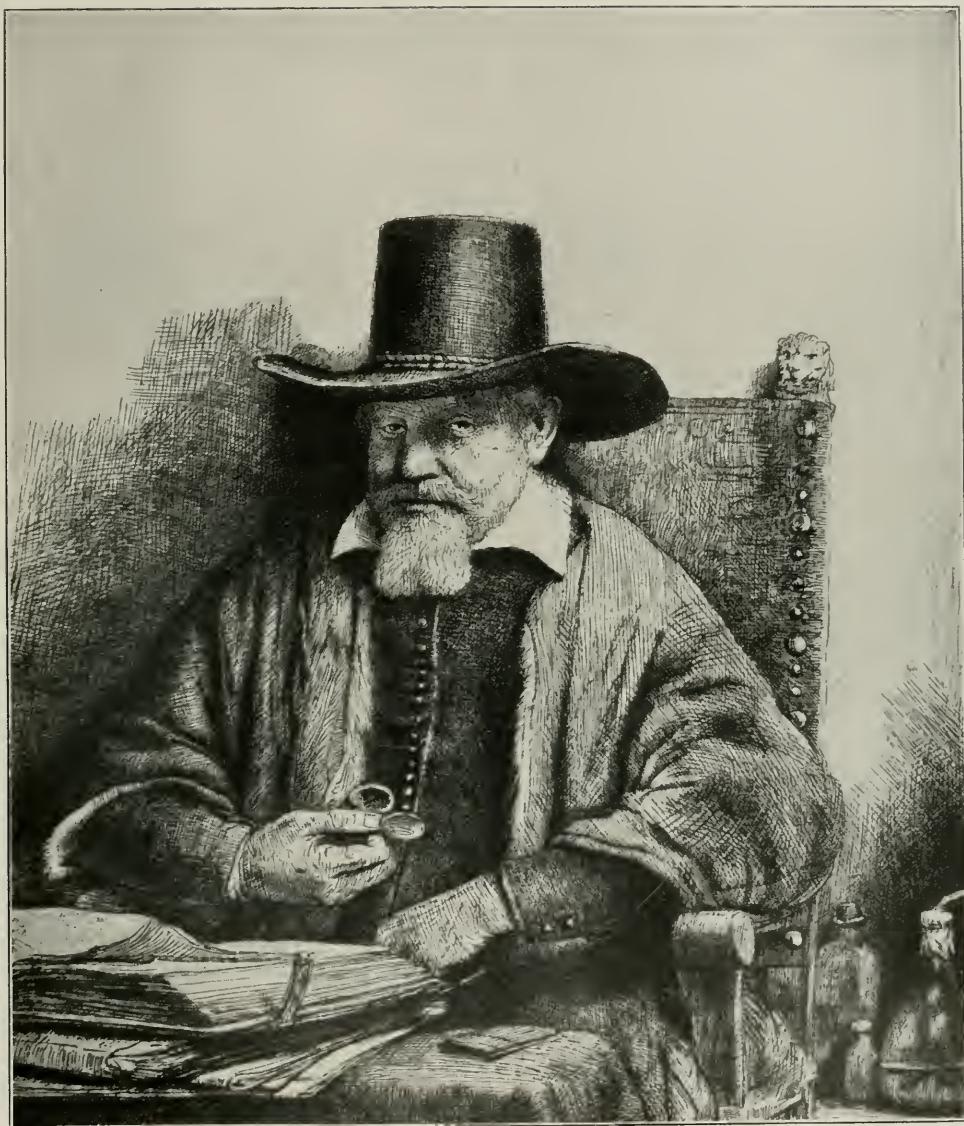
Janus Lutma der ältere

J. Lutma, the elder

1656

B. 276

Le vieux Lutma, orfèvre



*Arnoldus Tholinx

Um 1656

B. 284



Der heilige Franziskus Saint François à genoux
1657 1657
B. 107 B. 107

St. Francis praying



*Die Frau beim Ofen

A woman near a dutch stove

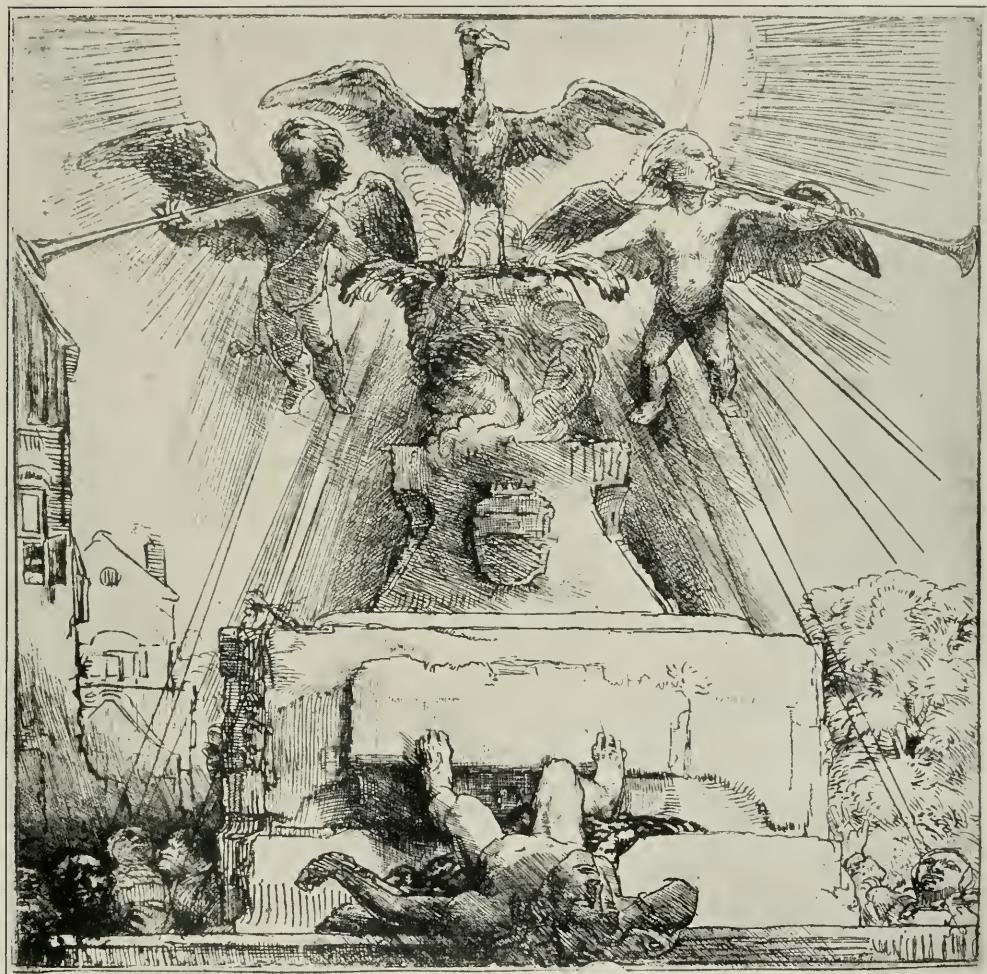
1658

B. 197

La femme devant le poêle



Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich		
A woman bathing	1658	La femme au bain
	B. 199	



Allegorie, genannt der Phönix

An allegorical piece

1658

B. 110

Le tombeau allégorique



Rembrandt radierend (Kopie von Bartsch)

1658

Rembrandt etching

Rembrandt gravant une planche

v. Seidlitz 379 — Rovinski A (987)



Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels
Peter and John at the gate of the temple

1659
B. 94

Pierre et Jean à la porte du temple
Peter and John at the gate of the temple



Antiope and Jupiter as a Satyr

*Jupiter und Antiope

1659

B. 203

Jupiter et Antiope



Die Frau mit dem Pfeil

The naked woman with an arrow

1661

B. 202

La femme à la flèche

ZWEIFELHAFTE BLÄTTER

UND SOLCHE, DIE IM REPRODUZIERTEN ZUSTAND NICHT MEHR
REMBRANDTS WEISE ERKENNEN LASSEN



*Rembrandts Mutter, Kopf von vorn
1628

Rembrandt's mother, etched to the chin only	La vieille à la bouche pincée
	B. 352



* Rembrandt in Pelzmütze und Pelzrock
1630

Rembrandt with a fur cap and a light coat	Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc
B. 24	



Kahlkopf nach rechts (Rembrandts Vater?)
1630

1830
Profile of a baldheaded man Tête d'homme chauve
B. 292



Kahlkopf nach rechts, klein
1630

A baldheaded man in profile Tête d'homme chauve
B. 294



* Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen
Bust of a man, full face 1630 Tête d'homme en face
and in a cap B. 304



Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo)
A man in a high cap with 1630 Homme assis, à moustaches
mustaches, sitting relevées B. 321



Stehender Bettler in Mütze mit Ohrkappen
A beggar, standing in Um 1630
profile and in a cap
Le gueux debout
B. 163



* Auf einem Erdhügel sitzender Bettler
Beggar, seated and with 1630 Guenx assis, ressemblant
his mouth open à Rembrandt
B. 174



* Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel
A pair of beggars, coming from behind a bank Um 1630 Mendants à côté d'une butte

B. 165



Grosser stehender Bettler
A beggar, standing and
leaning upon his stick
Um 1630
Le gueux debout
B. 162



Bärtiger Mann an einen Hügel gelehnt
An old man leaning up
against the roadside
Um 1630
Vieillard à courte barbe
B. 151



Die Beschneidung Christi, in der Höhe
Um 1630
The circumcision
B. 48



Die „kleine“ Darstellung im Tempel
1630
The presentation with the angel
B. 51

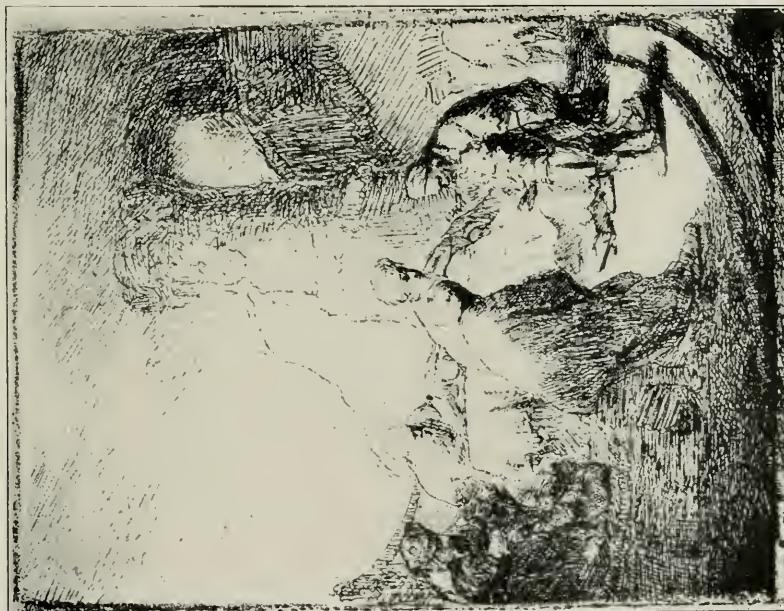


Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein

V. Zustand

Jésus-Christ au milieu
des docteurs de la loi

B. 66



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein

II. Zustand

Jésus-Christ au milieu des
docteurs de la loi

B. 66



Pole mit Federbrett

A Polander; to right 1631 Petite figure polonaise
B. 142



Danae und Jupiter: III. Zustand

Danae and Jupiter

Um 1631
B. 204

Femme nue, dormant



*Mann mit kurzem Bart in gesticktem Pelzmantel

Halflength of a man with a short beard and
embroidered cloak

1631

L'homme à barbe courte et bonnet fourré

B. 263



*Selbstbildnis: I. Zustand

1631

Portrait of Rembrandt

B. 7

Portrait de l'artiste



*Selbstbildnis im Mantel, Halbfigur: Späterer Zustand

Portrait of Rembrandt

1631

Portrait de l'artiste

B. 7



*Greis in weitem Sammetmantel

An old man with a large white beard and
a fur cap

Um 1632

B. 262

Vieillard à grande barbe et bonnet fourré



Fortune : an allegorical piece

* Das sogen. widrige Glück
1633
B. 111

La fortune contraire





*Rembrandt mit der Schärpe um den Hals
Rembrandt with a scarf around his neck 1633 Rembrandt avec l'écharpe autour du cou
B. 17



* Christus und die Jünger in Emmaus, klein

1634

Christ and the disciples at Emmaus

Le Christ à Emmaüs

B. 88



Wanderndes Bettlerpaar

Um 1634

Two travelling
peasants

Paysan et paysanne
marchant

B. 144



Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaar

Um 1634

Two small figures

Griffonements séparés par une ligne
au milieu de la planche

B. 373



Der Reiter

Um 1633

The man on horseback

B. 139



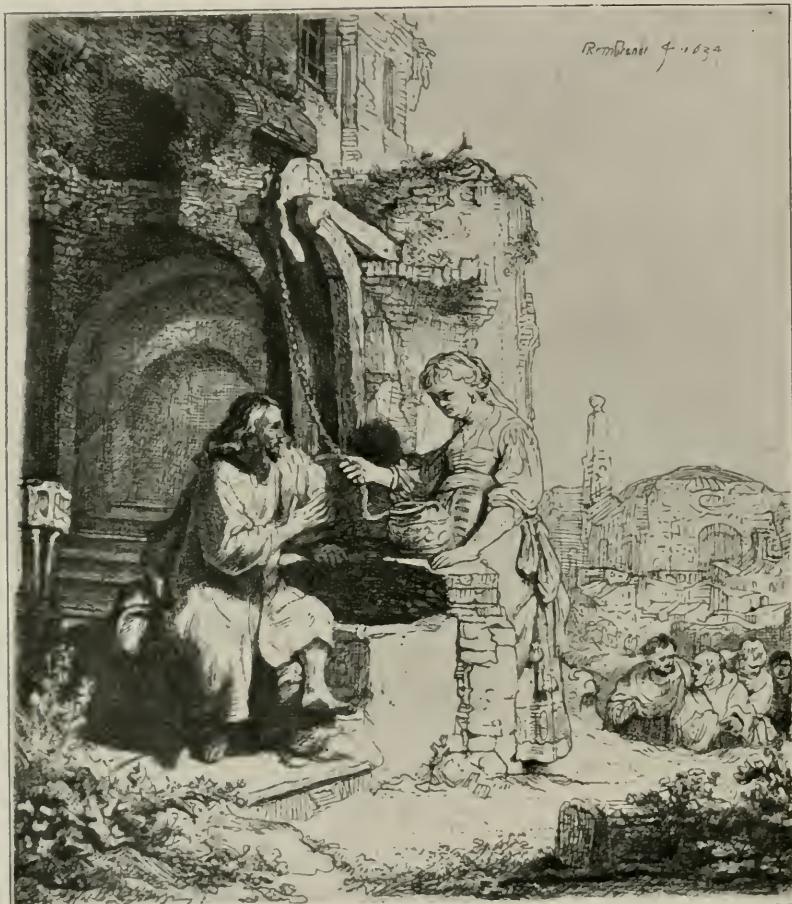
Die Flucht nach Aegypten

1633

The flight into Egypt

La fuite en Égypte

B. 52



*Christus und die Samariterin, im Hochformat

Jesus and the Samaritan woman,
the upright plate

1634

La Samaritaine, en hauteur

B. 71



*Die Lesende

A young woman reading

1634

B. 345

La liseuse



* Die Verkündigung an die Hirten: I. Zustand

The angel appearing to the shepherds

1634

L'annonciation des bergers

B. 44



* Die Verkündigung an die Hirten (weitergeführt)

The angel appearing to the shepherds 1634
B. 44

L'annonciation des bergers



*Rembrandt mit dem Reiherfederbusch
Rembrandt with a sabre in an oval 1634 Rembrandt en ovale
B. 23



Quirin pro mirari plectis, quem cas pro solidant;
Dannare et moris aula excedit. 1608.
Iactatus multum, nec tantum Fratres ab anno
VUTENBORGARDVS sic dicit. H. H. 269.

Gratis.

269.

*Jan Uijtenbogaert

1635

B. 279



*Die „grosse“ Judenbraut

The "great" Jewish bride

1635

B. 340

La grande mariée juive.



*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son

1635

B. 91

Le retour du fils prodigue



Die Steinigung des Stephanus
The martyrdom of St. Stephen 1635 Le martyre de St. Étienne
B 97



Studienblatt mit Rembrandt im Barett
Griffonements avec
Sketch of a tree and Um 1638
other subjects un arbre
B. 372



* Rembrandt mit der flachen Kappe
Rembrandt with a cap Um 1638 Rembrandt aux cheveux
and short curly hair courts et frisés
B. 26



Joseph seine Träume erzählend
1638 Joseph racontant ses songes
Joseph relating his dreams
The "little" Jewish bride 1638 La petite mariée juive
B. 37 B. 342



Die "kleine" Judenbraut (Saskia als Sa. Katharina)
The "little" Jewish bride 1638 La petite mariée juive
B. 342



Adam and Eve

*Adam und Eva

1638
B. 28

Adam et Ève



Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau

Sketches, two women in beds among
them

Um 1639

Griffonements gravés dans plusieurs sens
de la planche

B. 369



*Greis, die Linke zum Barett führend
An old man lifting his hand to
his cap Um 1639 Vieillard portant la main à son
bonnet
B. 259



Der Waldsee

A landscape with a house and a large tree at its side

Um 1640

Le grand arbre à côté de la maison

B. 207



Das Liebespaar und der Tod

Youth surprised by death

1639

La jeunesse surprise par la mort

B. 109



*Der Goldwäger (Uijtenbogaert)

The goldweigher

1639

B. 281

Le peseur d'or



*Cornelius Claesz Anslo

1641

B. 271



The baptism of the Eunuch

* Die Taufe des Kämmersers

1641
B. 98

Le baptême de l'Ennuye

Brentano



* Die „grosse“ Löwenjagd
1641
B. 114

A lion hunt

La grande chasse aux lions



Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen
The "little" lion hunt Um 1641 La petite chasse aux lions
B. 115





Der Schulmeister
The schoolmaster 1641 Le maître d'école
B. 125



Das Reitergefecht
A battle Um 1641 Sujet de bataille
B. 117



Maria mit dem Kinde, in Wolken
The Virgin with the infant Jesus in the clouds 1641 La Vierge sur des nuages
B. 61



Eulenspiegel
1642
B. 188

The flute player
L'Espiegle

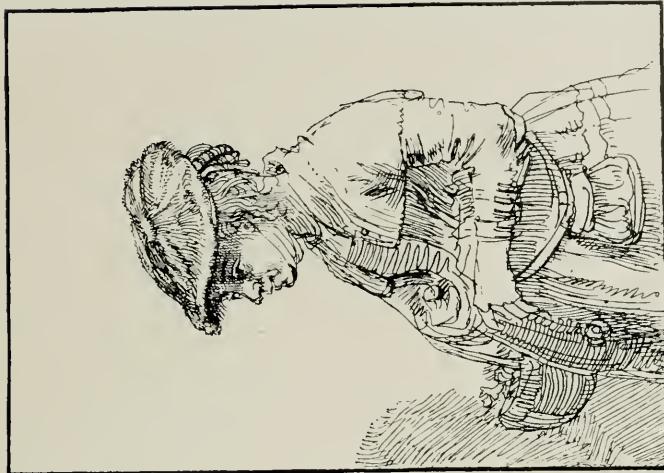


* Der heilige Hieronymus im Zimmer

1612
B. 105

St. Jerome

Saint Jérôme dans sa cellule



Junges Mädchen mit Handkorb
Um 1642
A woman with a basket
Jeune fille avec panier
B. 356



Die Hirtenfamilie
1644
The shepherd's family
Le berger et sa famille
B. 220



*Abraham mit Isaak sprechend

Abraham and Isaac

1645

B. 34

Abraham et Isaac



Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, Nachtstück
The rest in Egypt, in a wood Um 1645 Le repos en Égypte, effet de nuit
B. 57



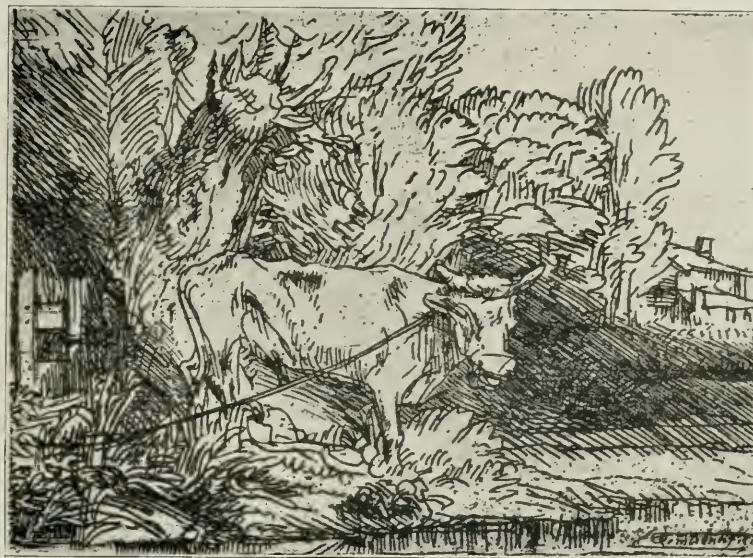
*Die Synagoge
A jews' Synagogue 1648 La Synagogue des juifs
B. 126



*Jan Sylvius

1646

B. 280



Der Stier

The bull

Um 1649

B. 253

Le taureau



*Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel

The two gabled houses

Um 1650

B. 214

Les deux maisons avec pignon pointu



The three gabled cottages

* Die drei Hütten

1650

B. 217

Le paysage aux trois chaumières



*Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück
The flight into Egypt, a night piece 1651 La fuite en Égypte, effet de nuit
B. 53



David im Gebet

David praying

1652

David en prières

B. 41



Der „kleine“ Coppenol
The “little” Coppenol Um 1653 Le petit Coppenol
B. 282



*Christus am Oelberg

Um 1655

The agony in the garden

Jésus-Christ dans le jardin des olives

B. 75



*Der jüngere Haaring

Haaring the Younger

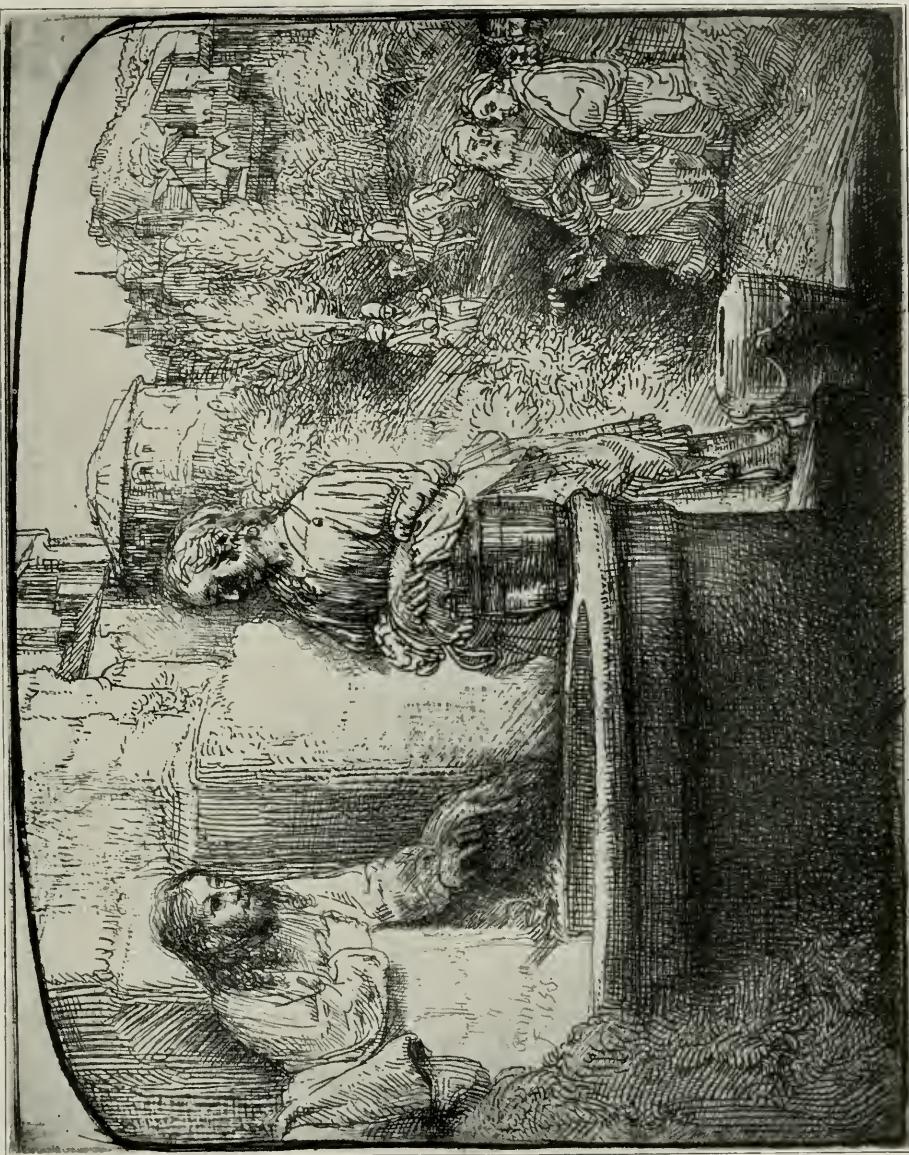
1655

B. 275

Haaring cadet



Abraham Francken
Um 1655
B. 273



* Christus und die Samariterin, im Querformat
Jesus and the Samaritan woman

1658
B. 70

La Samaritaine, en largeur



A naked woman seen from the back

1658

B, 205

Die sogenannte „liegende Negerin“

La nègresse couchée



Badende Frau im Freien

A naked woman with her feet
in the water

1658

B. 200

Femme nue, les pieds
dans l'eau

VERWORFENE BLÄTTER



Rembrandt mit krausem Haar
Rembrandt with bushy hair Rembrandt aux cheveux crépus
B. 1



*Selbstbildnis von vorn, im Barett
Portrait of Rembrandt Portrait de l'artiste
B. 2



Rembrandt mit breiter Nase
Rembrandt with a large nose Rembrandt au nez large
B. 4



Rembrandt mit stark eingeknickter Pelzmütze
Rembrandt with a fur cap Rembrandt avec le bonnet fourré et l'habit noir
and dark dress fourré et l'habit noir
B. 6



Rembrandt mit dem Falken

Rembrandt with a hawk

Rembrandt portant un oiseau
de proie

B. 3



Selbstbildnis mit gesträubtem Haar
Rembrandt with frizzled hair
Rembrandt aux cheveux hérisssés

B. 8



Rembrandt in lauernder Haltung
Rembrandt with eyes deeply shaded
Rembrandt aux yeux chargés de noir

B. 9



Rembrandt mit starker Kopfwendung, herausblickend
Rembrandt with an air of grimace
Rembrandt faisant la moue

B. 10



Rembrandt im Oval
Rembrandt in an oval
Rembrandt dans une ovale

B. 12



Rembrandt schreidend
Rembrandt with an open
mouth Rembrandt la bouche
ouverte
B. 13



Rembrandt mit seitlich aufsteigender Pelzmütze
Rembrandt with a fur
cap and cloak Rembrandt à bonnet et
robe fourrés
B. 14



*Selbstbildnis mit dicker Pelzmütze
Rembrandt with a round
fur cap Rembrandt au bonnet
rond
B. 16



Rembrandt mit glatt herabfallendem Kragen
Rembrandt with a mantle
and cape Rembrandt au manteau
avec le collet pendant
B. 15



Rembrandt düster blickend
Rembrandt with frizzled hair Rembrandt aux cheveux crépus
B. 25



Rembrandt mit tief beschatteten Augen
Rembrandt with deeply shaded eyes Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé
B. 27



*Hagars Verstossung
Abraham sending Hagar away Agar renvoyée par Abraham
B. 31



Hagars Verstossung
Abraham sending Hagar away Agar renvoyée par Abraham
B. 32

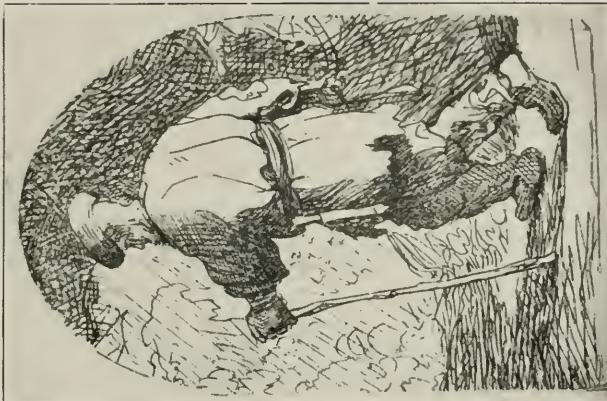


Die Flucht nach Aegypten, Skizze

The flight into Egypt, a sketch

La fuite en Egypte griffonée

B. 54



* Die Flucht nach Aegypten: Skizze. VI. Zustand
The flight into Egypt, a sketch La fuite en Egypte griffonée
(6^{me} état)
(6th state)



*Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs
Jacob receiving the bloody coat
of Joseph
D. 28



*Rembrandt vornübergebeugt
Rembrandt stooping, a small head
Rembrandt au visage rond
B. 5



*Der Zinsgroschen
The tribute money of Cesar
B. 68
Le denier de César





*Die „grosse“ Auferweckung des Lazarus
The “great” raising of Lazarus
La grande résurrection de Lazare

B. 73



* Christus vor dem Volke

Christ before the people

(Das „grosse“ Ecce homo)

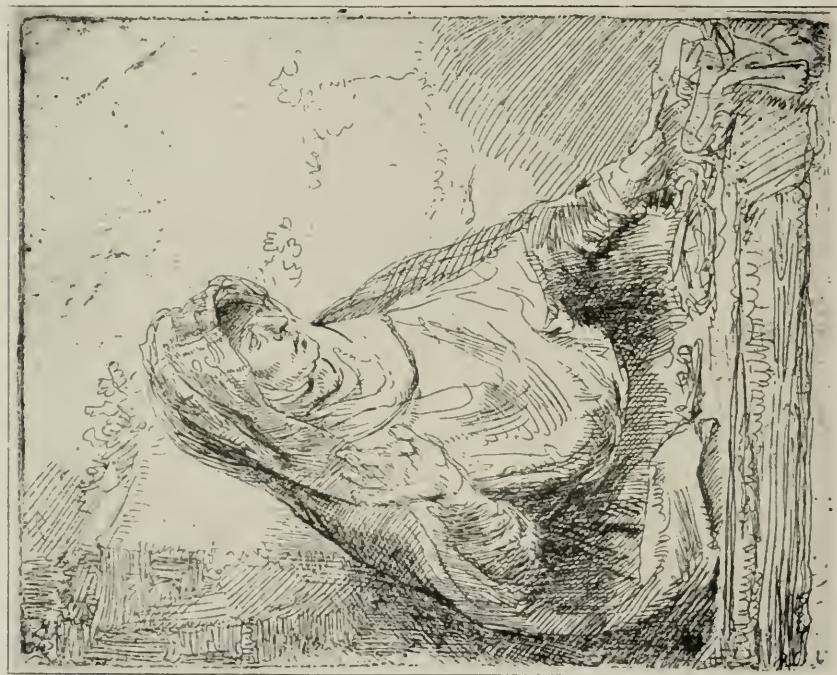
B. 77

Le Christ devant le peuple

(L'Ecce Homo en hauteur)



*Christus am Kreuz
Christ crucified Le Christ crucifié
B. 80



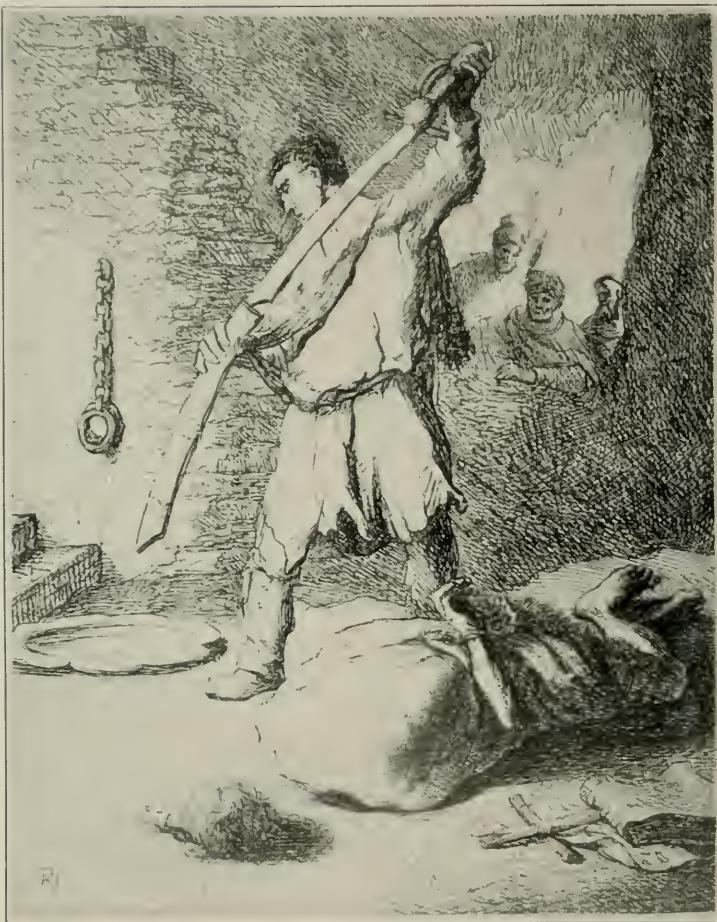
Die Schmerzensmutter
The Virgin lamenting the death
of Christ La vierge de douleur
B. 85



*Die „grosse“ Kreuzabnahme
The descent from the cross

La descente de croix

B. 81



Die Enthauptung Johannes des Täufers
The beheading of John the Baptist La décollation de Saint Jean Baptiste
B. 93



*Der barmherzige Samariter

The good Samaritan

Le bon samaritain

B. 90



*Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat

Peter and John at the gate of the temple: a sketch

Pierre et Jean à la porte du temple

B. 95



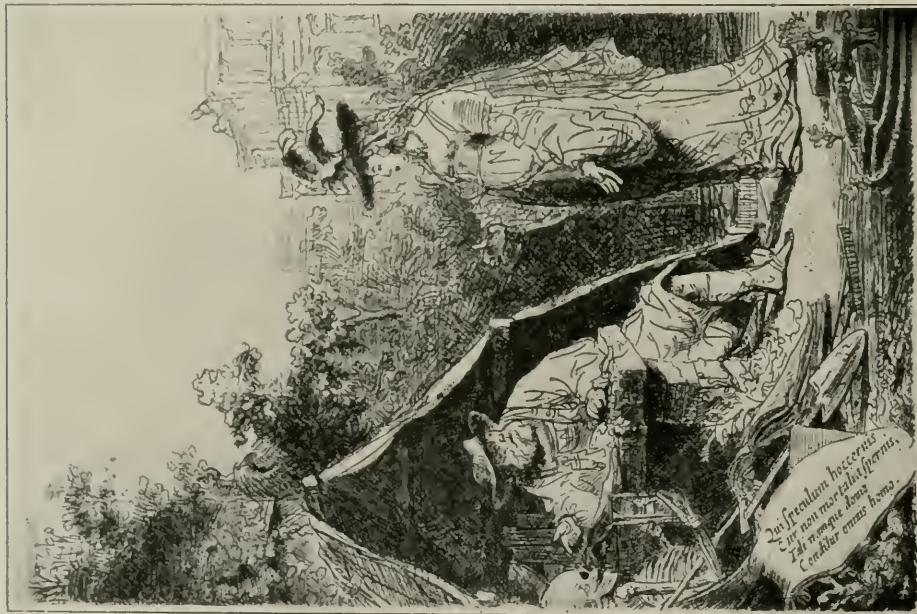
Der heilige Hieronymus, kniend nach links
St. Jerome
Saint Jérôme
B. 101



Der heilige Hieronymus am Fusse eines Baumes lesend
St. Jerome at the foot of a tree
Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre
B. 100



Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts
St. Jerome
B. 102



Die Todesstunde
The hour of death
L'heure de la mort
B. 108



*Der „grosse“ heilige Hieronymus, kniend
St. Jerome, kneeling directed towards right

Saint Jérôme

B. 106

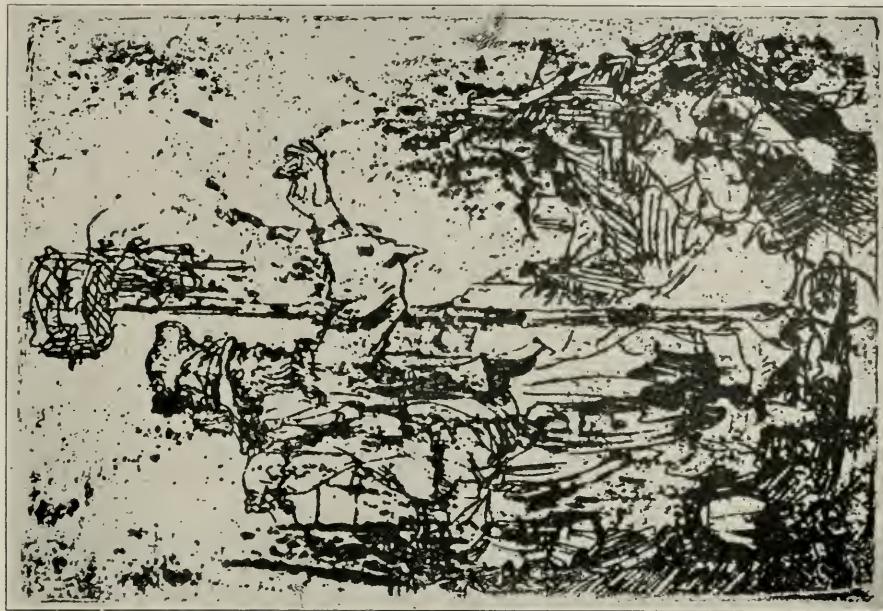


Die wandernden Musikanten

The travelling musicians

B. 119

Les musiciens ambulants



Der Rattengiftverkäufer
Le vendeur de mort aux rats
The rat-killer
B. 122



* Die Nägelschneiderin (Bathscha im Bade)
La coupeuse d'ongles
The chiropodist
B. 127

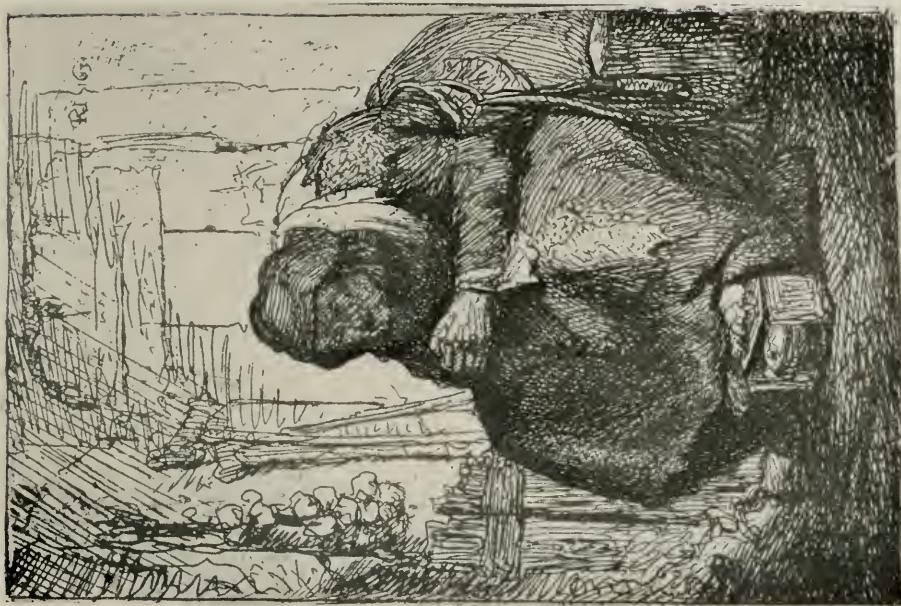


Der liegende Amor

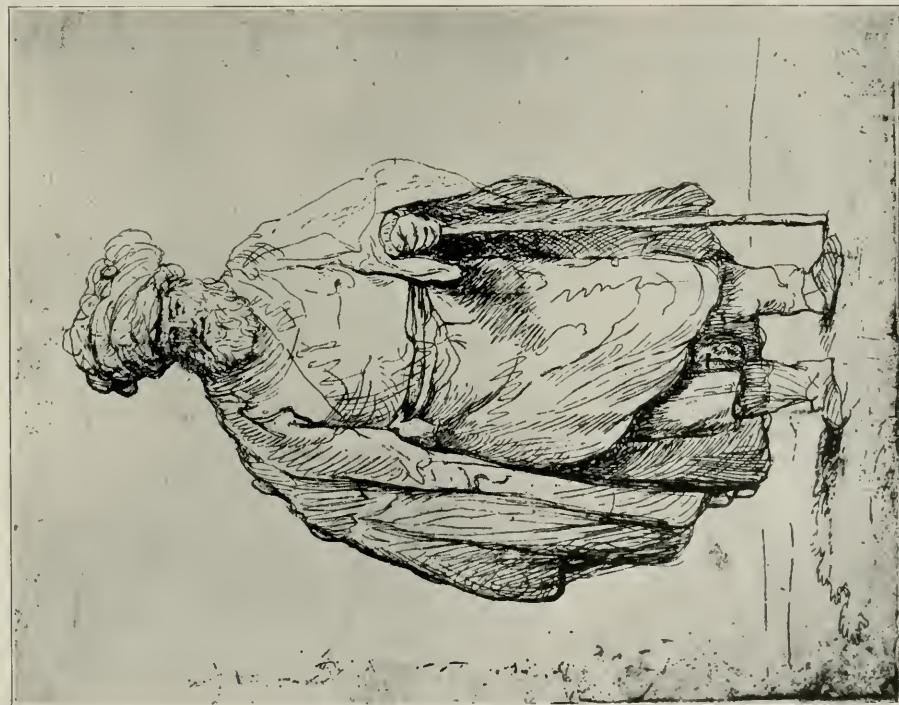
Cupid resting

B. 132

L'Amour couché



Das Zwiebelweib
The Onion-woman
La femme aux oignons
B. 134



Bärtiger Greis im Turban, stehend mit einem Stock
An old man with a girdle and turban
Veillard à petite barbe et bâton
B. 137



Der Astrolog (Kopie)

An astrologer

L'astrologue

B. 145



Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken
The peasant with his hands behind him Le paysan, les mains derrière le dos
B. 135



Der Philosoph im Zimmer
A philosopher Un philosophe
B. 146



Pole mit Stock und Säbel, nach links
A Polander; to left Le polonais portant sabre
et bâton
B. 141



Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht

A man musing in a room by candlelight

Homme méditant

B. 148



* Alter Gelehrter (I. Zustand)

An old man studying

B. 149

Vieillard homme de lettres



Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand

An old man without
a beard

Vieillard sans barbe

B. 150



Zwei gehende Männer

(Fragment des I. Zustandes)

Two Venetian figures

Deux figures vénitiennes

B. 154



Vom Rücken gesehener Blinder

(I. Zustand)

The "little" Tobit blind L'aveugle vu par le dos

B. 153



Zwei gehende Männer

(II. Zustand)

Two Venetian figures Deux figures vénitiennes

B. 154



*Arzt einem Kranken den Puls fühlend
The physician B. 155 Le médecin



Der Schlittschuhläufer
The skater B. 156 Le patineur



Bettler im Lehnstuhl
The beggar in a chair B. 160 Le gueux assis



Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde
The peddler, a woman and her child Un gueux et sa femme
and her child B. 161



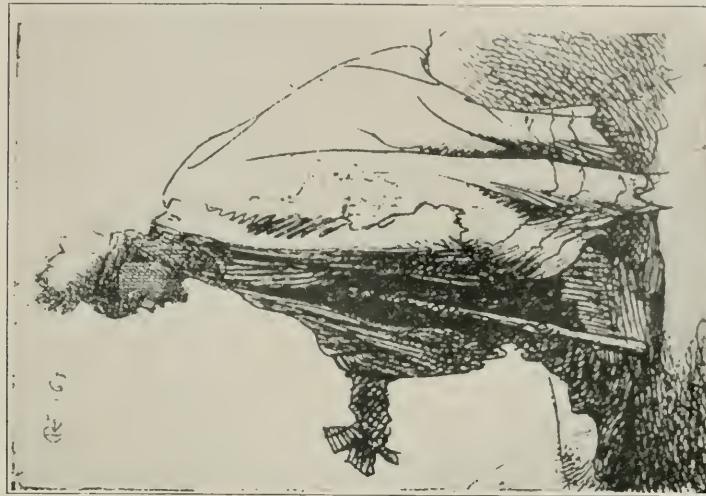
Nach links gehender Bettler
A beggar in a ragged coat Gueux à manteau déchiqueté
B. 167



Die Alte mit der Kürbisflasche
A beggar woman in Callot's manner La femme avec la calebasse
B. 168



Der Bettler „in Callots Geschmack“
A beggar in Callot's manner Gueux dans le goût de Callot
B. 166



"Lazarus Klap"
Lazarus Klap or the mute
beggar



Sitzender Bettler mit Glüpfanne und Hund
An old beggar with his dog
Vieux mendiant assis accompagné de
son chien
p. 175



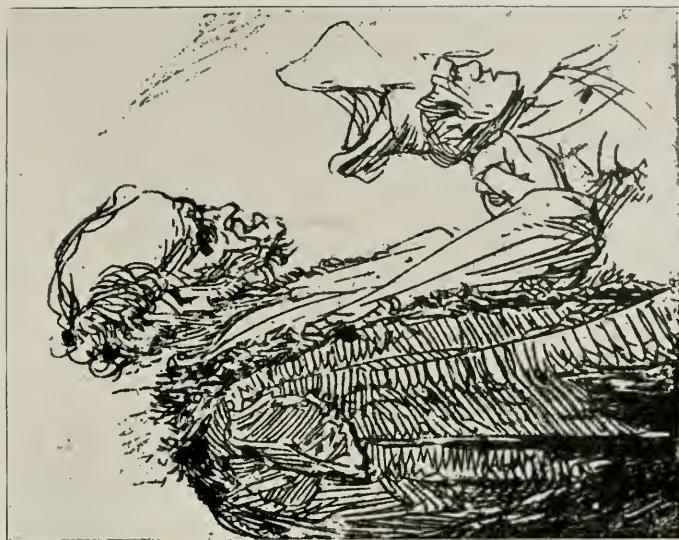
Kleiner stehender Bettler
A beggar standing Gueux debout
B. 169



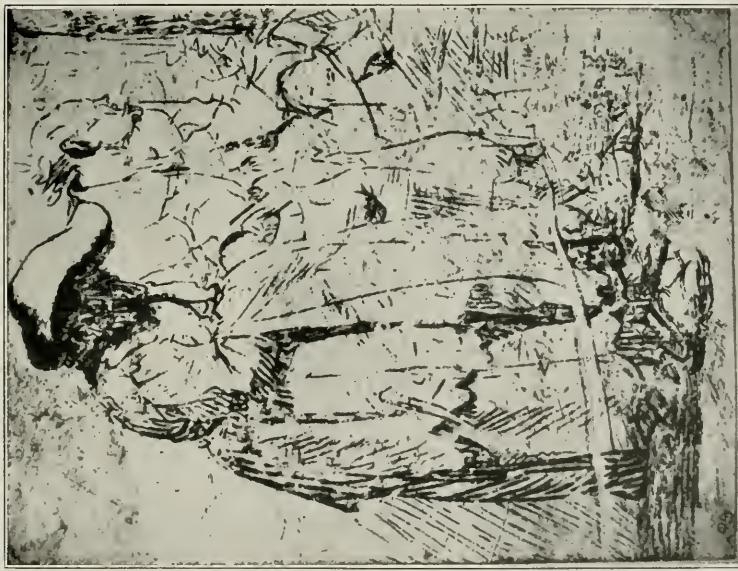
Stehende Bäuerin
The peasant's wife Paysanne debout
B. 181



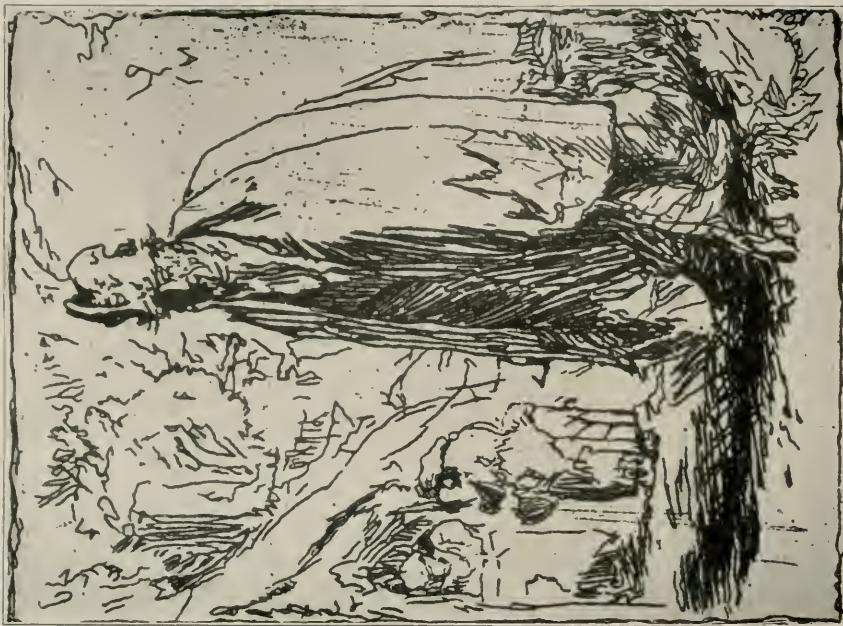
Stehender Bauer
A peasant standing Paysan debout
B. 180



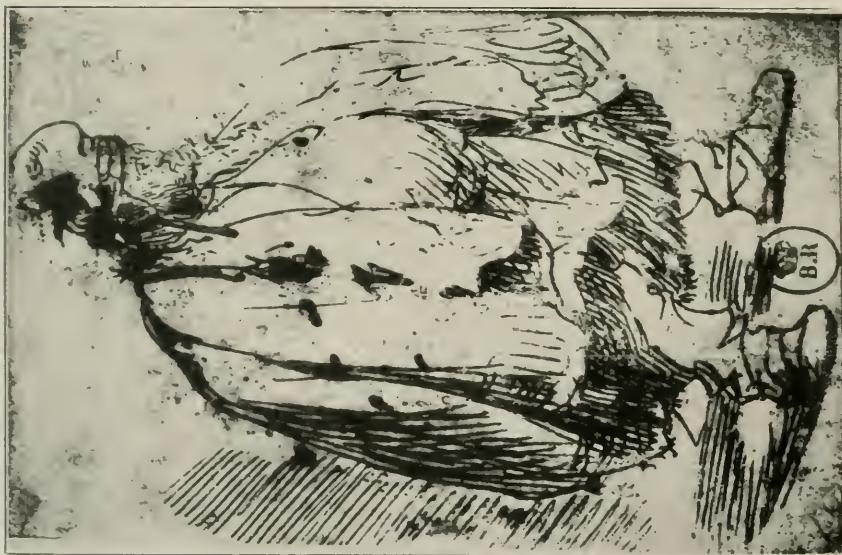
Zwei Bettlerstudien
Sketch of a beggar Gueux griffonné
B. 182



Bettler und Bettlerin
A man and a woman, beggars Mendians, homme et femme
B. 183



Bettler, im Hintergrund eine Hütte
Beggar in a cloak
Gueux convert d'un manteau
B. 184 bis (v. Seidlitz 376)



Dicker Mann im weiten Mantel
A beggar in Callot's manner
Gueux enveloppé dans son
manteau
B. 184



*Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)
An artist drawing from the nude Le dessinateur d'après le modèle
B. 192



*Diana im Bade

Diana bathing

B. 201

Diane au bain



Kranker Bettler und alte Bettlerin

A sick beggar and beggar woman

Gueux et gueuse

B. 185



Kleine Dünenlandschaft

Landscape with the distant sea and ruins

Le paysage à la vache

B. 206



Die Terrasse

A landscape with a terrace

Paysage à la terrasse

B. 216



*Die Landschaft mit der Kutsche

The landscape with the coach

Le paysage au carrosse

B. 215



*Die Baumgruppe am Wege

The cluster of trees near the roadside

Le bouquet d'arbres au bord du chemin

B. 229



*Der Baumgarten bei der Scheune

An orchard with a barn

Paysage au deux allées

B. 230



Der Kanal mit dem Boot

A canal with a little boat

Le canal à la petite barque

B. 240

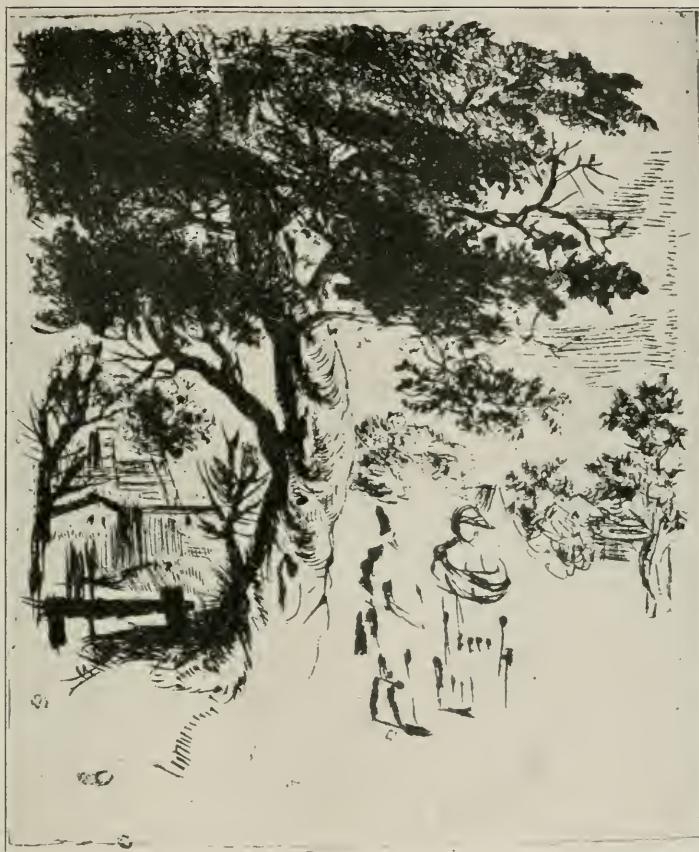


*Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm

The landscape with the square tower

Le village à la grosse tour carrée

B. 238



Der grosse Baum
The big tree
B. 241

Le grand arbre



Die Landschaft mit dem weissen Zaun (II. Zustand)

A landscape with a white fence

Le paysage à la barrière blanche

B. 242



Die Landschaft mit dem weissen Zaun (III. Zustand)

A landscape with a white fence

Le paysage à la barrière blanche

B. 242

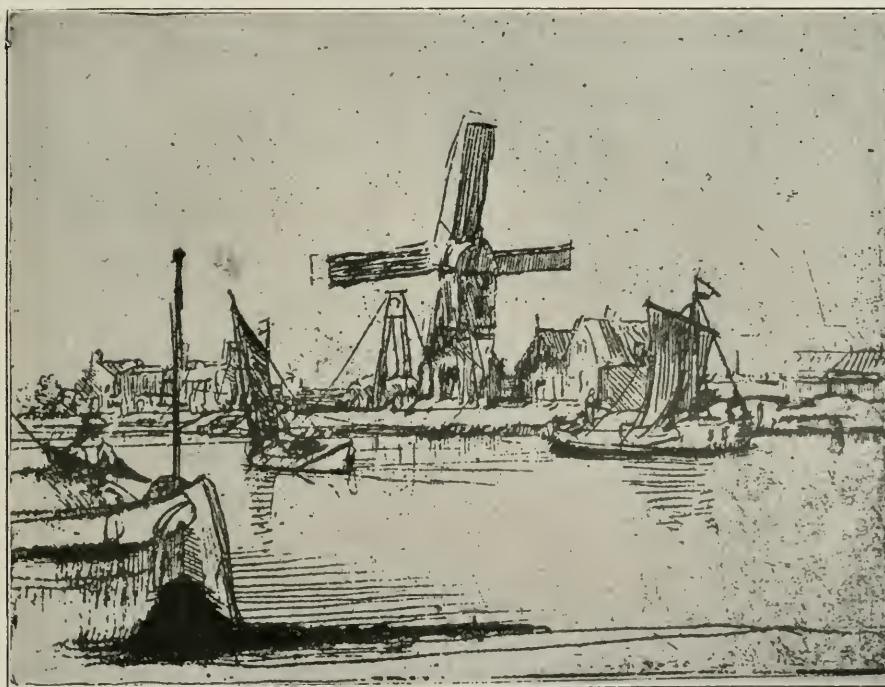


Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm

Landscape with a church at the side of a canal

Le paysage au canal

B. 244

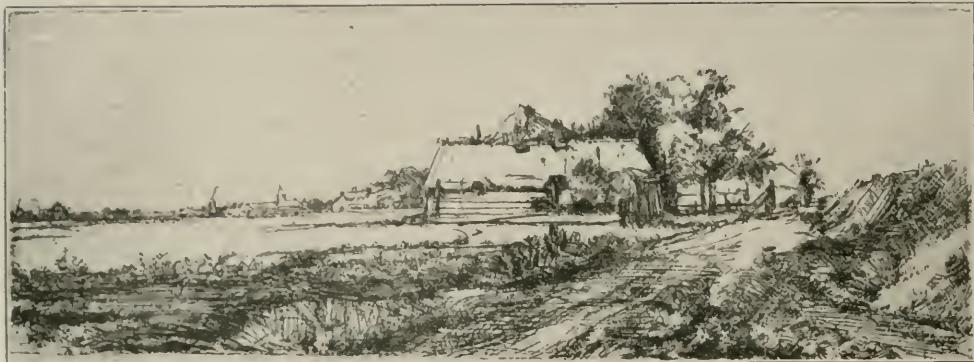


Der Fischer im Kahn

The fisherman in a boat

Le pêcheur dans une barque

B. 243



*Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals

The low house on the banks of a canal

La maison basse sur le bord du canal

B. 245



Die hölzerne Brücke

The wooden bridge

Le pont de bois

B. 246



Die Landschaft mit dem Weggeländer

A landscape with a canal and a road lined
by an open fence

Paysage aux palissades

B. 247



Der gefüllte Heuschober

A cottage and a barn filled with hay

La grange remplie de foin

B. 248



Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein

The cottage with a square chimney and a fisherman
in a boat

Maison de paysan avec une cheminée carrée

B. 249

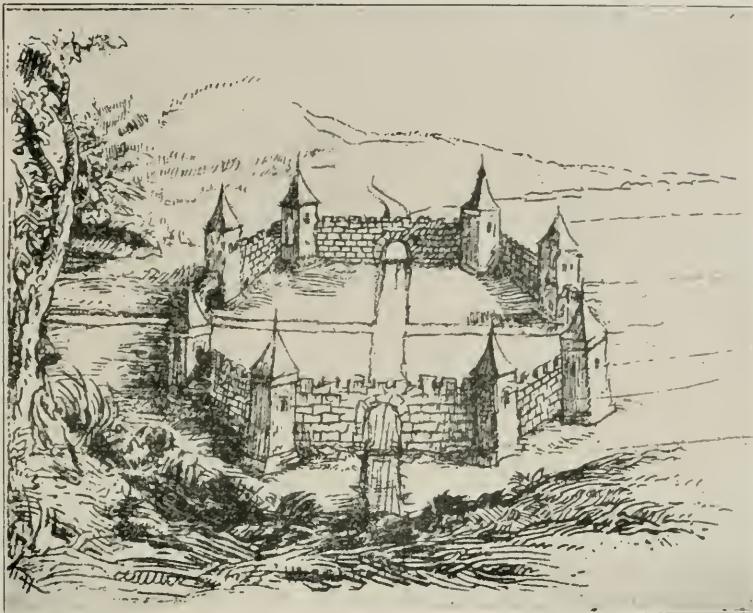


Das Haus mit den drei Schornsteinen

The house with the three chimneys

La maison aux trois cheminées

B. 250

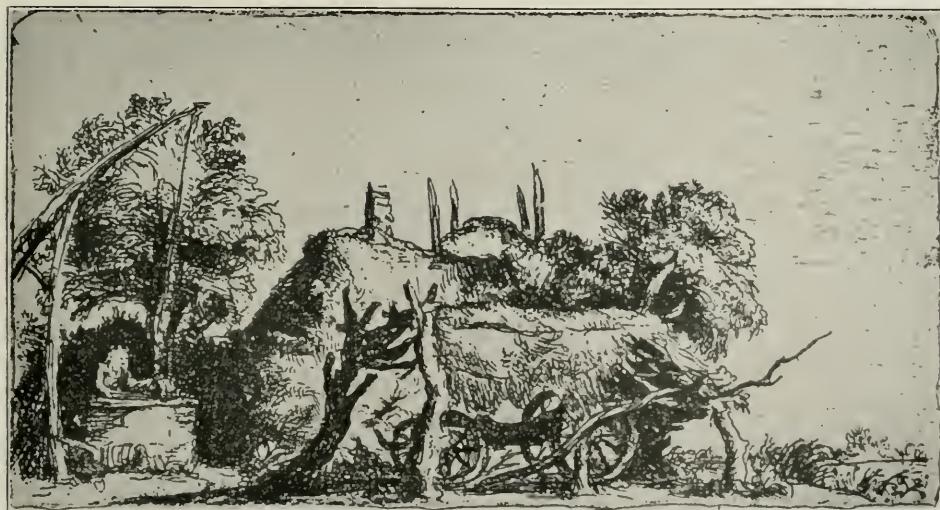


Das Schloss

The castle

Le château

B. 252



Der Heuwagen

The haycart

B. 251

Le chariot à foin



*Die Dorfstrasse

The village street

La rue de village

B. 254



*Die unvollendete Landschaft

An unfinished landscape

Le paysage non-fini

B. 255



Junger Mann mit der Jagdtasche
Three quarter length of a young man, seated Jeune homme assis à la gibécière
B. 258



*Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann
Landscape with a canal and a man carrying milkpails Paysage au canal
B. 256

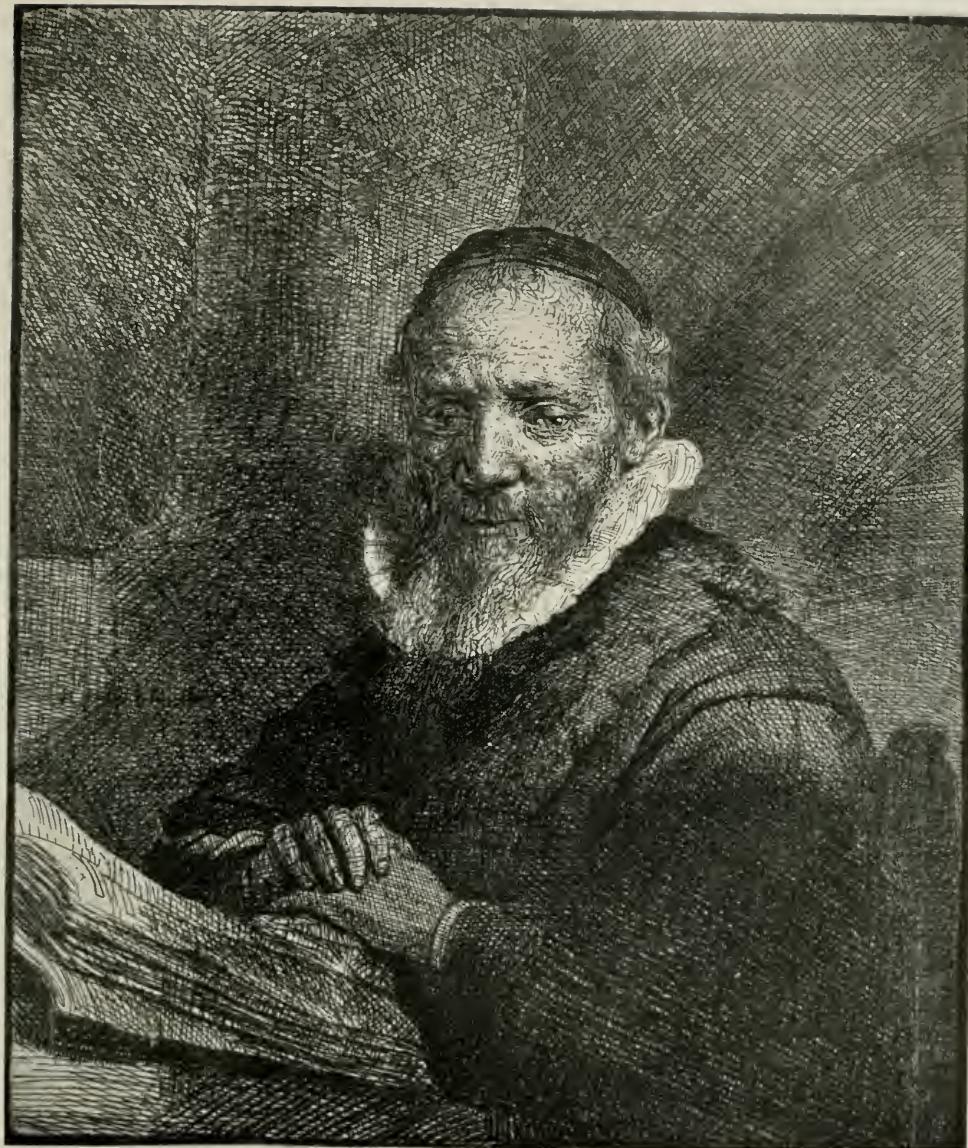


Bärtiger Greis: Brustbild von der Seite gesehen

Bust of an old man with a long beard

Vieillard à grande barbe

B. 260



Jan Sylvius

B. 266



*Ephraim Bonus
B. 278



The "great" Coppenol

*Der „grosse“ Coppenol

B. 283

Le grand Coppenol



*Der erste Orientalenkopf

The first Oriental head

La première tête orientale

B. 286



*Der zweite Orientalenkopf

The second Oriental head

B. 287

La seconde tête orientale



*Der dritte Orientalenkopf

The third Oriental head

La troisième tête orientale

B. 288



*Mann mit langem Haar und Sammetbarett

A young man in a mezetincap

Homme en cheveux

B. 289



*Niederblickender Greis mit hoher Fellmütze

Bust of an old man with large beard

Vieillard à grande barbe

B. 290



Greis mit langem Bart, seitwärts blickend
Bust of an old bearded man, partially bald

B. 291



Niederblickender Mann mit kurzem Haar
Bearded man, looking down to left

B. 296



*Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts
An old man with a gray beard and skullcap

B. 295



*Kahlkopf nach links gewendet
A baldheaded man in profile to left

B. 293



Nach rechts niederblickender Kahlkopf
Bust of a bald man with his mouth open

B. 298



Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar
Head of an unkempt man

B. 297



Kleiner männlicher Kopf
in hoher Kappe

A Turkish slave
B. 302



Männlicher Kopf mit verzogenem Munde
Bust of a man with protruding underlip

B. 305



Kleiner Greisenkopf in
hoher Fellmütze

Beardless old man with a high cap

B. 299



Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts
Old man with a short beard Vieillard chauve à courte barbe

B. 306



Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze
Head of a man directed to left, in a fur cap and cloak Homme avec bonnet et manteau à fourrure

B. 307



*Mann mit breitkrämpigem Hut
A man with a broadbrimmed hat and ruff L'homme avec chapeau à grands bords

B. 311



*Mann mit aufgeworfenen Lippen
Head of a man with thick-lipped mouth L'homme faisant la moue

B. 308



Greis mit langem Bart
An old man with a long white beard Vieillard à grande barbe blanche
B. 309



Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen
An old man with a square beard Vieillard à barbe carrée et bonnet
beard and skull cap et bonnet

B. 314



Ein bärtiger Greis in Pelzmütze
An old man with a beard Vieillard à grande barbe
and fur cap et bonnet

B. 312



Rembrandt lachend

Rembrandt full face, Rembrandt tête de
laughing face, riant

B. 316



Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend

An old bearded man Vieillard à barbe pointue,
les cheveux hérissés

B. 315



Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil
nach rechts

Profile of a man with Vieillard à barbe droite
a short thick beard et bonnet

B. 317



*Der Philosoph mit der Sanduhr

A philosopher with Le philosophe avec
an hour glass un sablier

B. 318



Rembrandt mit überhängender Mütze
Portrait of Rembrandt in a cap
L'homme avec trois crocs (Rembrandt)
B. 319



Rembrandt mit aufgerissenen Augen
Rembrandt with haggard eyes
Rembrandt aux yeux hagards
B. 320



Junger Mann mit Kappe
Bust of a man in a cap
Tête à bonnet
B. 322



Mann mit Ohrklappen an der Mütze
A man's head with a cap and chin stay
Homme avec bandelette au bonnet
B. 323



Bartloser Kahlkopf, nach rechts
(II. Zustand)
Bust of a baldheaded man
Vieillard à tête chauve
B. 324



Grieß mit langem Bart, stark vorgebeugt
An old man with a very large
beard
Vieillard à barbe carrée fort
large
B. 325



Schreiender Mann in Pelzkappe
Another grotesque head
with an open mouth
B. 327



Autre petite tête
grotesque
B. 327



Männliches Profil nach rechts in hoher
Fellmütze
A grotesque head in a
high fur cap B. 326

Der Maler
The painter
L'homme qui peint
B. 328



Junger Mann im breitkrämpigen Hut,
im Achteck

Bust of a young man in Buste de jeune homme
an octagon B. 329



Junger Mann mit breitkrämpigem Hut

Bust of a young man Buste de jeune homme
lightly sketched gravé au trait
B. 330



Junger Mann mit federgeschmücktem Hut

Young man in a mezettin Buste de jeune homme au
cap with feathers bonnet orné de plumes

B. 331



Rembrandt, stark beschattet

Rembrandt with frizzled Buste d'homme à cheveux
hair and strongly shaded crépus

B. 332



Mann in federgeschmücktem Barett
Buste d'homme avec bonnet orné des plumes
B. 335



Greis mit aufgeklempter Kappe
Buste de vieillard à barbe blanche
bearded man B. 337



Rembrandt im Achteck
Portrait of Rembrandt in an octagon
Tête d'homme aux cheveux crépus de forme octogone
B. 336



*Der sogenannte weisse Mohr
The white negro
B. 339

Le nègre blanc



*Angebliche Studie zur „grossen“ Judenbraut
Study for the Jewish bride Étude pour la grande mariée juive
B. 341



* Rembrandts Mutter mit dunkeln Handschuhen
Old woman sitting, directed to left
B. 344

Vieille femme assise



*Brustbild der Mutter Rembrandts
 Bust of Rembrandt's mother Buste de la mère de Rembrandt
 B. 353





Kopf einer Alten, oben beschnitten
An old woman's head
Tête de vieille au buste
tronqué
B. 360



Alte mit dunklem Schleier
An old woman with a black veil
Vieille avec voile noir
B. 355



Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem
Kopftuch
Bust of a woman, oval
below
Tête de femme agée, à la
guimpe
B. 358



Die sogenannte weisse Mohrin
The white negress
Mauresse blanche
B. 357



Lesende Frau mit Brille
An old woman reading Vieille portant lunettes
B. 362

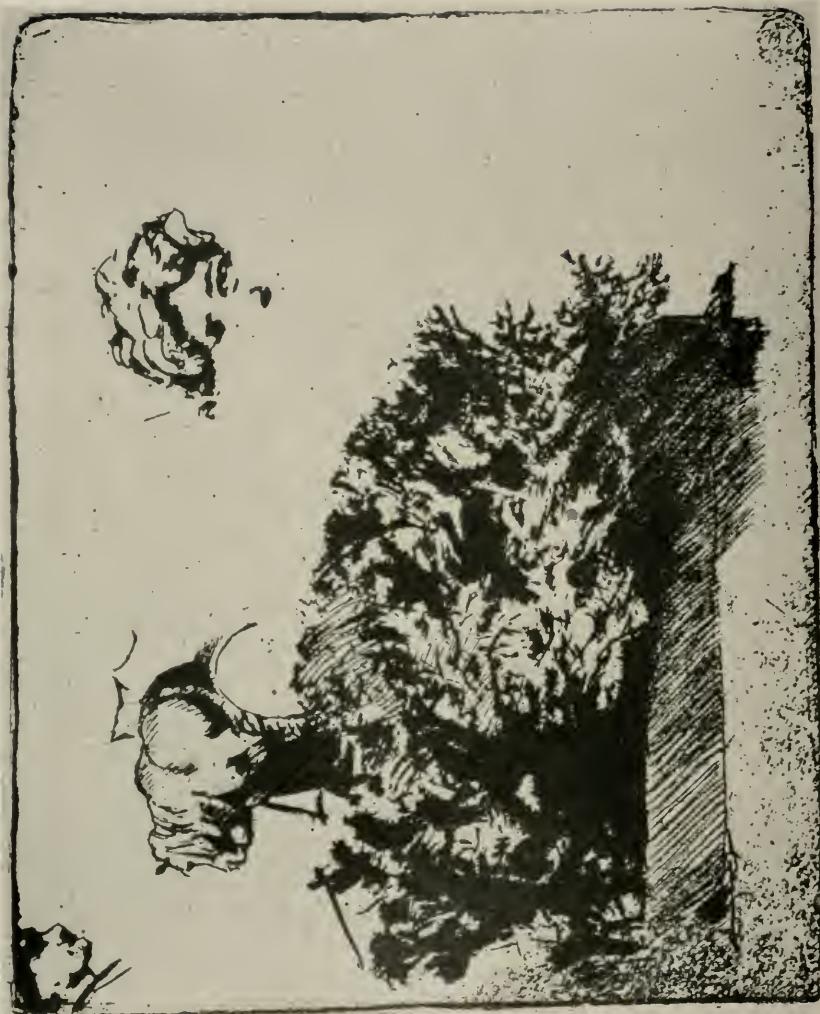


Lesende Frau
A girl reading
B. 361
Femme lisant



Studien mit dem Bildnis Rembrandts
The head of Rembrandt and other studies
Griffonements où se voit la tête de Rembrandt

B. 363



* Studien eines Pferdes, eines Gehölzes etc.
Part of a horse and other sketches
Griffonements avec un tailis, une étude de cheval etc.
B. 364



B. 333

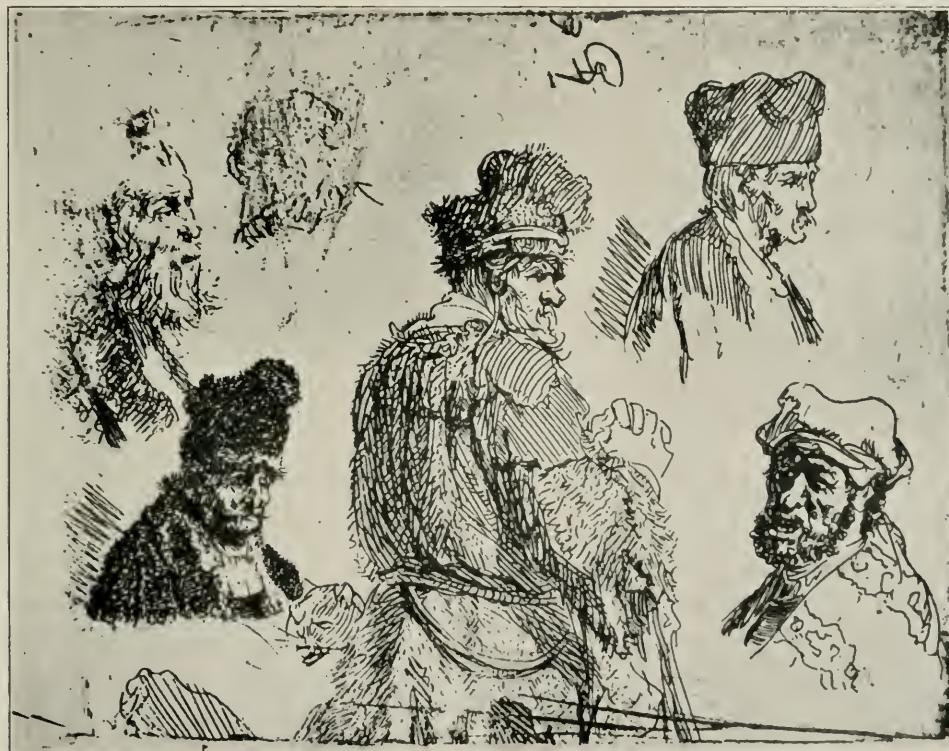


B. 300

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragsents o the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen

A sheet of sketches

Griffonements avec cinq têtes

B. 366



B. 303



B. 143



B. 334

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Das Vorderteil eines Hundes

Sketch of a dog

B. 371

Etude d'un chien



Drei Greisenköpfe
Three profiles of old men Trois têtes de vieillards
B. 374



Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod
in der Kappe
A man resembling Rembrandt in Oriental dress
v. Seidlitz 377 Rovinski B (988)



Weiblicher Studienkopf
Study of a woman's head
B. 375



Kopf eines schlafenden Kindes
A child asleep Tête d'un enfant
v. Seidlitz 395 Rovinski D (991)



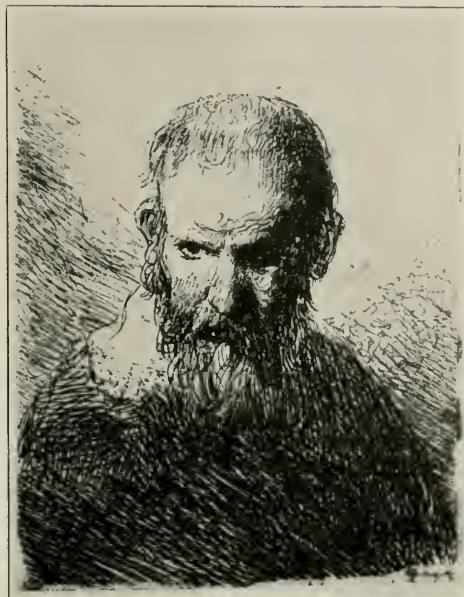
Profil eines Greises in Pelzkappe
Profile of a jew directed to right Profil d'un vieillard
v. Seidlitz 389 Rovinski P (1000)



Greisenprofil unter breitkrämpigem Hut
An old jew in a broad- Un juif en chapeau aux
krimmed hat grands bords
v. Seidlitz 397 Rovinski Q (999)



*Bildnis Rembrandts
A portrait of Rembrandt Portrait de l'artiste
v. Seidlitz 394 Rovinski C (990)



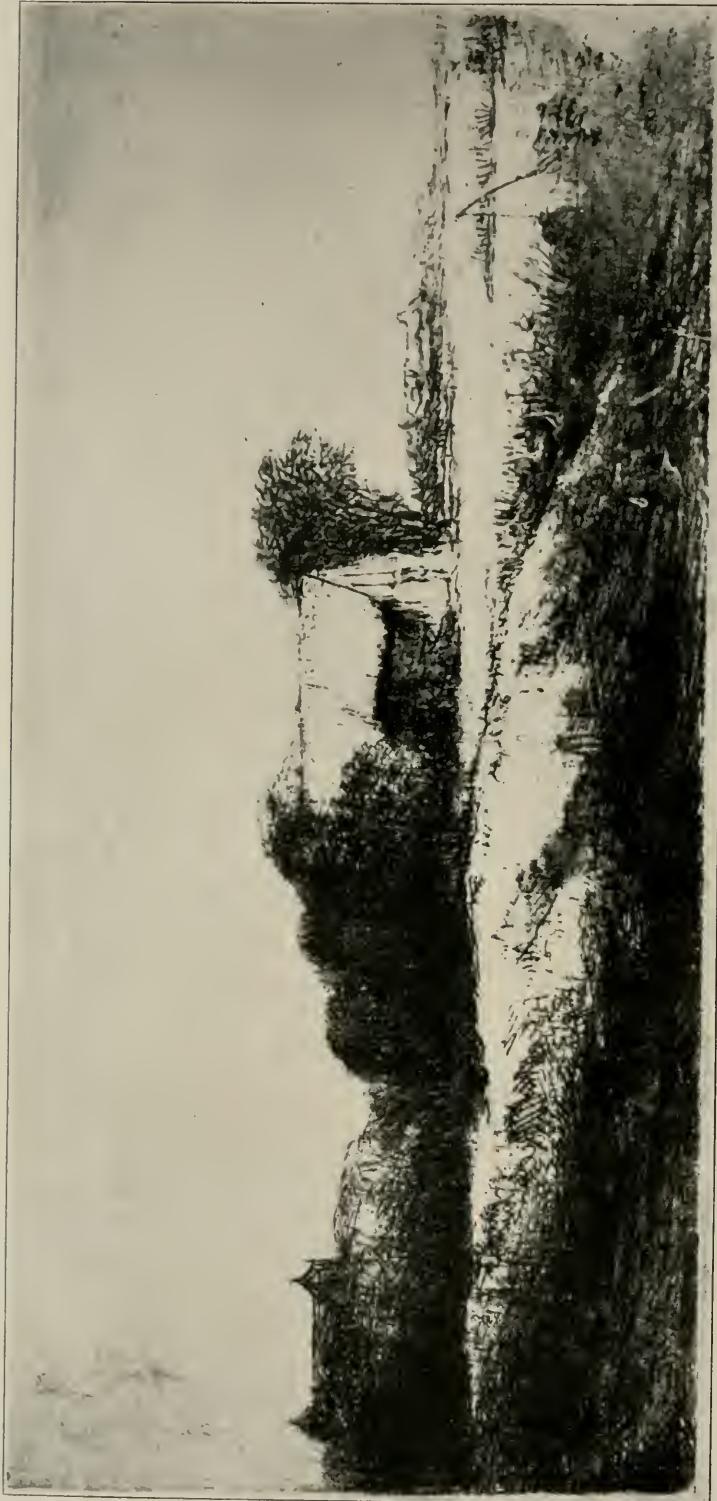
Alter baarhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt
An old, darkeyed man Vieillard aux yeux noirs
v. Seidlitz 378 Rovinski U (1001)



Profilkopf eines Greises im Turban
An old man in a turban Profil d'un vieillard
v. Seidlitz 388 Rovinski O (998)



Angebliches Bildnis des Jan Six
A supposed portrait of Jan Six Portrait de Six
v. Seidlitz 387 Rovinski N (997)



The fisherman in his boat

Der Fischer im Kahn

Le pêcheur dans une barque

v. Seiditz 383 Rovinski G (993)

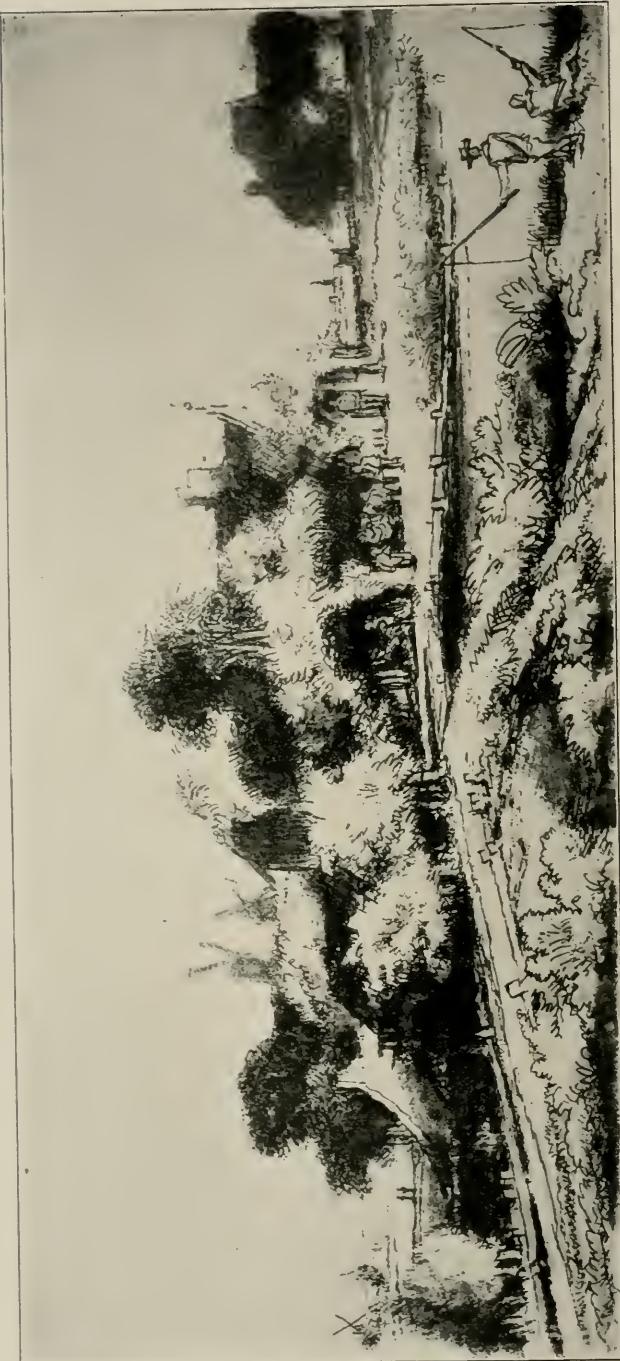


The dyke dividing a village

* Das durch einen Deich geteilte Dorf

Village séparé par une digue

v. Seiditz 382 Rovinski II (934)



Die Landschaft mit den beiden Anglern

Landscape with two men angling

Paysage avec deux pêcheurs

v. Seidlitz 384 Rovinski I (995)



Die alte Scheune

The old barn

v. Seidlitz 386 Rovinski K (996)

La vieille grange



Bathseba

Bathseba

Betsabée au bain

v. Seidlitz 396 Rovinski E (992)

Erläuterungen

Die Sterne neben den deutschen Unterschriften im Bildteil verweisen auf diese Erläuterungen. Der Buchstabe B. bezieht sich auf das Verzeichnis der Radierungen Rembrandts von Bartsch (Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797)

I

Titelbild. Seymour-Haden nimmt an, daß das Blatt auf Six' Landgut Hillegom entstanden sei, wohin der Besitzer Rembrandt nach Saskias Tod eingeladen habe. Es ist wohl das schönste und künstlerisch am höchsten stehende Selbstbildnis des Meisters. Wer beobachtet, wie hier die Beleuchtungsfrage gelöst wird, trotzdem der Kopf unmittelbar mit einer Seite am Fenster steht, wird dem Schluß nicht ausweichen können, daß die zahlreichen, auf grelle und ganz unkünstlerische Weise beleuchteten Köpfe im Werke Rembrandts keineswegs vom Meister selbst herrühren können.

S. 1. Nur wenn man annimmt, daß dies Blatt tatsächlich den ersten Versuch Rembrandts darstellt, kann man es als seine Arbeit ansehen. Wir müssen uns dann vorstellen, daß er es in Angriff nahm, ganz plötzlich und ohne irgendwelche vorherige Uebung mit den Werkzeugen. Manche behaupten auch, daß es mit einem abgebrochenen Nagel, der zwei Spitzen hatte, nicht mit einer Radierndl hergestellt worden sei.

S. 4. Die Mutter trägt den Witwenschleier, wodurch sich die Jahreszahl bestimmen läßt, da Rembrandts Vater 1630 starb.

S. 6 rechts. Das Original, nach dem diese Reproduktion hergestellt wurde, zeigt bereits Ueberarbeitungen, wie die Reproduktion überhaupt nicht die Frische Rembrandtscher Arbeit klar erkennen läßt.

S. 8 unten links u. rechts. Diese beiden Blätter lehnen sich in der Idee an zwei Blättchen von Sebald Beham an. Dies ist eigentlich der Hauptgrund, der dafür spricht, daß sie eigenhändig sein könnten, denn im Holland seiner Tage hatte eigentlich nur Rembrandt Kenntnis und Verständnis für die Kunst des 16. (und 15.) Jahrhunderts.

S. 9 rechts. Das Blatt wurde bereits 1636 von Hollar kopiert. In der stark verkleinerten Wiedergabe geht alles zu sehr in schmierige Töne zusammen, und man vermißt das interessante, lebensvolle Spiel der Reflexlichte, das dem Original große Unmittelbarkeit verleiht.

S. 10. Von dieser Platte existieren nur ganz wenige Abzüge. Durch fehlerhafte Handhabung war der Firnis widerstandslos geworden und das Ganze beim Aetzen völlig mißlungen. Rembrandt ließ nun von Schülerhand die Darstellung aufs neue radieren und ätzen: diese zweite Platte, auf der er selbst nichts gearbeitet hat, findet sich in der dritten Abteilung (S. 197) abgebildet.

S. 12. Für den Christus verwendete Rembrandt Dürers Holzschnitt aus der kl. Passion (B. 23. Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 233).

S. 13 rechts. Der Rasterdruck verwischt die Handschrift des Originals, das wesentlich graphischer aussieht.

S. 20 links. Auch dieses Blatt wirkt im Original lange nicht so glatt und schwächlich wie hier.

S. 22 links. Das Blatt ist von A. Jordan (Repertorium für Kunsthistorie XVI S. 301 Anm.) auf Jakob und Benjamin gedenkt worden.

S. 23. Hofstede de Groot (Nederl. Spectator 1893 Nr. 52) hat die Haltung auf das Raffaelsche Castiglione-Bildnis, das Rembrandt leicht skizzierte, als es 1639 in Amsterdam versteigert wurde, zurückgeführt. Die Haltung deckt sich aber nicht völlig mit der Zeichnung (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. XXIV) und scheint mir auch gar keiner besonderen Erklärung zu bedürfen.

S. 29 oben. Siehe die Einleitung S. XII ff. Wenn man dies prächtige Blatt für Rembrandt retten will, so muß man es um 1640 ansetzen. Auf den Abdrücken, die mir zu Gesicht kamen, sieht die Jahreszahl 1628 auch aus, als könnte sie später hinzugefügt worden sein. —

S. 29 unten. Das Blatt wird von vielen angezweifelt. Rovinski (L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt, Versch. 67^o) liest ein Monogramm J. P. heraus. Vosmaer (Rembrandt, 1877, S. 519) meint, es sei nach dem Hund auf der Grisaille in der Sammlung Six zu Amsterdam (Joseph seine Träume erzährend, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 153) kopiert. Die Kopie ist jedenfalls nicht sklavisch. Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe. Auf der entsprechenden Radierung B. 37 (S. 152) befindet sich ein ganz anderer Hund.

S. 31 links. In dieser Reproduktion wirkt das Blatt naturgemäß zu matt und verwaschen.

S. 32. Dasselbe Modell wie für die vorhergehende Radierung.

S. 39. Nach A. Jordan (a. a. O. S. 301) sind Ruth und deren Schwiegermutter dargestellt (Ruth I, 15—19).

S. 51. Die Gruppe links unter dem Baum soll von einer früher auf dieser Platte angefangenen Darstellung übriggeblieben sein. (Michel, Rembrandt S. 319.) Haden meint (L'œuvre gravé de Rembrandt S. 27), es solle „der Omval“ heißen und damit eine Biegung im Fluß bezeichnet werden.

S. 59. Auf dem ersten Zustand befinden sich ein Gemälde und eine Staffelei im Hintergrund; das Blatt wirkt dadurch vielleicht weniger blendend, aber doch künstlerisch feiner.

S. 60. Dies Blatt sowie B. 104 (S. 85) und auch B. 107 (S. 114) verdanken ihre künstlerische Fassung wohl der geistigen Anregung, die Rembrandt aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum (Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 131), den er im guten Abdruck gesehen haben muß, erhielt.

S. 61. Wenn auch hier der fünfte Zustand wiedergegeben ist, so ist die Hand Rembrandts noch nicht verwischt worden: das Blatt steht daher nicht in der zweiten Abteilung. Die Medea wurde für die Tragödie von Rembrandts Freund Six gearbeitet (Amsterdam: 4°: 1648).

S. 68/69. Vom ersten Zustand des Blattes sind nur neun Abzüge (darunter ein Makulaturdruck) bekannt. Einer wurde im Jahre 1893 mit 35 000 Mark bezahlt; heute dürfte er, seit alle Kupferstichpreise gestiegen sind, leicht 50 000 Mark kosten.

S. 81. Die Benennung „La petite Tombe“ röhrt vom früheren Besitzer der Platte, Pierre La Tombe, her.

S. 85. Haden (Catalogue etc. 1877 S. 45) wies darauf hin, daß die Landschaft sich an eine Zeichnung Tiziano Vecellis anlehnt, die mit einer Venus staffiert ist.

S. 87. Die Platte ist ursprünglich von H. Seghers als Kopie nach Elsheimer (Tobias und der Engel, nach Goudt) radiert, von Rembrandt nur teilweise ausgeschliffen und neu bearbeitet worden.

S. 88 u. 89. Die durchgreifende Veränderung, die erst im vierten Zustand der Platte eintritt, deutet auf eine völlig andre geistige Fassung des Vorwurfs. Daß sie auch von Rembrandt selbst herrührt, beweist der Umstand, daß der Reiter links nach einer Medaille Pisanellos (Giov. Franc. Gonzaga) kopiert ist, was zu jener Zeit nur Rembrandt getan haben könnte. Siehe oben Bemerkung zu S. 8.

S. 90. Die Unterschrift ist richtigzustellen in Jan Antonides van der Linden.

S. 91. v. Seidlitz (Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts S. 49) erblickt in diesem zu-

sammen mit den nächsten fünf Blättern eine zusammenhängende Folge von Darstellungen aus der Kindheit Jesu.

S. 94. Dr. Sträter, nach ihm Seymour Haden und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) machten darauf aufmerksam, daß die Madonna sich an Mantegna B. 8 anlehnt.

S. 103 bis S. 105. Vier Darstellungen zu dem spanischen Buch „Piedra gloriosa“ von Rembrandts Freund, Manasse ben Israel.

S. 106 u. 107. Lehrs (Repertor. f. Kunsthissensch. XVII S. 298) lenkte wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf die Abhängigkeit von Lucas van Leiden. Wie Shakspere hat Rembrandt ohne Scheu die Gedanken seiner Vorgänger verwertet, aber gleich ihm hat er sie stets verbessert. Ursprünglich war sein Blatt durch die Menge im Vordergrund ebenso unruhig wie Lucas' gewesen. Er schaffte sie ab, um Christus als Mittelpunkt hervorzuheben. Aber gleichzeitig bedachte er, daß er nun erklären müsse, warum die Menge sich nicht, wie es ihr natürlich wäre, direkt vor Christus dränge, und er veränderte den Boden in einen Graben.

S. 111. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 178) führt die Komposition zum Teil auf eine Zeichnung Rembrandts zurück, in der er vier Orientalen nach einer persisch-indischen Deckfarbenmalerei kopiert hat.

S. 113. Hier ist zwar der Gesichtsausdruck durch fremde Ueberarbeitung bereits verdorben worden; die ganze Radierung trägt aber noch den Kunstcharakter Rembrandts, so daß es nicht nötig war, die Abbildung in die zweite Abteilung zu verweisen.

S. 115. Auch hier ist Rembrandts Hand noch genügend gewahrt. Wenn auch das Blatt sich von Zustand zu Zustand verschlechtert (der abgebildete ist der sechste!) — namentlich der Hintergrund ist ganz verdorben —, so steht es doch nicht fest, ob die Veränderungen nicht etwa von Rembrandt selbst herrühren.

S. 118. Das Blatt ist durchaus nicht nach der hier reproduzierten Kopie von Bartsch zu beurteilen. Diese steht nur hier, weil eine Reproduktion des Originals nicht erhältlich war. Das Original ist nicht so weit durchgeführt. Es erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes. Aus welchem Grunde käme wohl ein Fremder auf den Gedanken, Rembrandt in dieser für ein Modell mehr als ungewöhnlichen, für ein Selbstmodell aber einzig natürlichen Stellung zu radieren?

S. 120. Nach Middleton (Rembrandt's Etchings S. 282) liegt ein Anklang an Ann. Carracci (B. 17) vor, nach Müntz (Gazette des Beaux-Arts 1892 I S. 196 ff.) und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) ein viel schlagenderer an Allegoris Bild im Louvre.

II

Zweifelhafte Blätter und solche, die im reproduzierten Zustand nicht mehr Rembrandts Weise erkennen lassen.

S. 125 oben links. Das Blatt sowohl wie die Jahreszahl sind sehr zweifelhaft. Es läßt sich weder mit B. 354 (S. 29) noch mit B. 343 (S. 4) in Einklang bringen. — S. 125 oben rechts. Im ersten Zustand ist die unkünstlerische, schablonenhafte Beleuchtung, die sich auf zahlreichen Köpfen des Rembrandt-Werks vorfindet und die jedes Gesicht in eine Weiße- und eine Negerhälfte zerfallen läßt, noch nicht zu sehen. In diesem Zustand glaubt man gern an die Eigenhändigkeit Rembrandts. Ich stehe nicht an, sämtliche Blätter und Ueberarbeitungen, die die eben angeführte Beleuchtung aufweisen, kurzerhand aus dem Werk Rembrandts zu scheiden.

S. 126 rechts. In diesem Zustand ist natürlich kaum eine Spur von Rembrandt erhalten geblieben. Ursprünglich sind Beleuchtung und Hintergrund ganz anders.

S. 127 links. Das Blatt ist sehr zweifelhaft, wenn auch im guten ersten Abdruck die Wirkung eine bessere als hier ist.

S. 128. Ueberarbeitet: im ersten Zustand dürfte es auf Rembrandt zurückzuführen sein.

S. 133 u. 136. Beide Blätter scheinen sehr zweifelhaft zu sein und wirken in der Reproduktion besonders schlecht.

S. 134 u. 135. Von Rembrandt führt sicherlich nur der Kopf her, vielleicht auch noch eine allgemeine Angabe der Figur, noch vor der Stickerei auf dem Mantel und der spröden Durchführung des Nebensächlichen. Die Abbildung des früheren Zustandes (S. 134) traf erst, nachdem mit dem Druck begonnen worden war, ein und konnte daher nur noch an dieser Stelle eingeschaltet werden.

S. 137. Das Blatt wurde auf S. 97 im III. Buch von E. Herchmans „Der zeevaert lof“ (Amsterdam Fol. 1634) verwendet und sollte daher einfach Lob der Schiffahrt betitelt werden.

S. 139. Nur im ersten Zustand — der hier abgebildete ist ein späterer — als Rembrandts Werk anzuerkennen.

S. 140. S. R. Koehler (Katalog der Bostoner Ausstellung 1887) bemerkte, daß im Christus der Einfluß Rubens' zu erkennen sei.

S. 142. Das gleiche trifft bei diesem Blatte zu.

S. 143. Die Belenchtung und die rechte Hand lassen das Blatt als sehr zweifelhaft erscheinen.

S. 144 u. 145. Der erste Zustand ist gleich dem ersten Zustand von B. 77 unvollendet, und zwar nicht stufenweise, sondern stellenweise. Das erweckt die größten Bedenken, da es einem durchaus unkünstlerischen Vorgehen gleichkommt. Denn es setzt voraus, daß der Radierer sklavisch genau Linie für Linie einer bereits fertigen Zeichnung kopiert. Das widerspricht dem Geist der Radierung völlig. Rembrandt, von dem wir auch nicht eine annähernde Vorzeichnung kennen, hat es auch nie und nimmermehr getan. Wenn v. Seidlitz (Kritisches Verzeichnis etc. S. 70) darauf aufmerksam macht, daß Dürer diese Gewohnheit hatte, so könnte man zunächst an das andre Kunstideal seiner Zeit und besonders von Dürer selbst erinnern. Aber vor allem ist damit noch gar nicht auf einen Widerspruch gewiesen, denn Dürers Blätter sind gestochen, nicht radiert. Bei dem bedächtigen, eine Kraftaufwendung erfordern Stich ist eine ziemlich ins einzelne gehende Vorzeichnung ebenso natürlich, wie sie bei der leichthin eilenden Nadel unnötig und widersinnig wäre. Der Stecher kann sehr wohl fleckenweise fortschreiten. — Auch der Goldwäger (S. 157) zeigt weiße Flecke: Rembrandt soll die derart vorgearbeitete Platte vollendet haben. Daß er dies im Fall der Verkündigung ebenfalls getan habe, will mir angesichts des kleinlichen Gewirrs in lebloser Ausführung unten rechts nicht recht einleuchten. Als Ganzes, jedenfalls, trägt das Blatt wenig das Gepräge Rembrandts.

S. 146. Ursprünglich ^{3,4}-Figur, nicht im Oval und bedeutend Rembrandtischer als hier. Die Auffassung als Selbstbildnis ist nicht unbedingt überzeugend, und man hat mit Recht auf die Warze, die Rembrandt nicht hatte, hingewiesen.

S. 147. Die Reproduktion zeigt das Rembrandtsche Werk durch einen fremden Hintergrund und schlechte Ueberarbeitung ziemlich entstellt.

S. 148. Schwerlich von Rembrandt. Man braucht alle diese toten, wie nach Gemälden reproduzierten Blätter nur mit den de Jonghe, Asselijn, Lutma, anderseits auch mit dem Six und dem Selbstbildnis vom Jahre 1648 zu vergleichen, um sie mit dem größten Mißtrauen zu betrachten. Man hat in der Dargestellten ganz ungerechtfertigterweise Saskia erblicken wollen.

S. 149. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 175) entdeckte eine Anlehnung an Maerten van Heemskerk. Vielleicht erklärt das die schlechte Haltung des Blattes, das übrigens von Zeichnungsmängeln strotzt.

S. 151 links. Für das Blatt spricht noch am meisten die Stellung. Der Meister hat sich eben vor dem Tisch oder der Staffelei zurückgelehnt, um in den Spiegel zu sehen.

S. 153. Die Eva zeigt dasselbe interessante Spiel der Reflexlichter wie die Frau auf dem Hügel (S. 9). Die Charakteristik des Paares erinnert wohl stark an Rembrandt, aber die phantastische Auffassung der Schlange befremdet.

S. 155. Die Platte wurde 1770 von Georg Friedrich Schmidt in Berlin nach einer Zeichnung Nicolas Lesueurs vollendet.

S. 157. Höchstens Kopf und Schultern des Goldwägers stammen von Rembrandt selbst her. Das übrige wäre dann von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet worden. Siehe die Bemerkung zu S. 144 u. 145 (B. 44).

S. 158. Im Original und frühen Zustand fehlt die hier störende Glätte und Aengstlichkeit.

S. 159. Sehr zweifelhaft.

S. 160. Diese und die drei folgenden Darstellungen bekunden, wenn sie von Rembrandt selbst herrühren, wiederum eine Beeinflussung durch Rubens.

S. 166. Sehr zweifelhaft. Die Belichtung ist ebenso schwach wie auf dem allgemein verworfenen Blatt B. 148 (S. 210).

S. 168. Wie auf dem Christus und die Samariterin, B. 70 (S. 179), heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.

S. 169 unten. Das Original wirkt viel graphischer als die Wiedergabe, doch erregen die Verhältnisse, die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt ganz rechts Bedenken.

S. 170. Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die un-säglich kleinliche Knifflichkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig. Wenn man die geniale Skizze im British Museum betrachtet, wird man noch weniger daran glauben wollen, daß beide von derselben Hand ausgeführt sein können. Hier ist natürlich auch nicht die leiseste Andeutung einer solchen Beleuchtungsspielerei zu sehen.

S. 171 unten. Im Zusammenhang mit einer Zeichnung im British Museum ist dieses hervorragende Blatt dem J. Koninck zugeteilt worden.

S. 172. Das unvermittelte Herausbrechen der Kaltnadelarbeit im Laub in der Mitte ist unrembrandtisch. Das Blatt erinnert in vielen Punkten an das vorige. Wenn man somit bei dieser berühmten und prächtigen Radierung auch an Koninck denken will, so hat man in diesem einen viel bedeutenderen Meister gefunden, als man bisher geglaubt hat, wenn nicht überhaupt an Phil. de Koninck gedacht werden darf.

S. 173. Das Blatt will nach dem ersten Zustand beurteilt werden: hier ist es schon überarbeitet.

S. 175. Auch im ersten Zustand mit dem Rund an der Wand erscheint das Blatt zweifelhaft: in dem hier reproduzierten fünften Zustand ist es völlig entstellt.

S. 176. Auf einer Zeichnung in Hamburg (Lippmann „Rembrandts Zeichnungen“ Nr. 134) erscheint die Gruppe in den Hauptbewegungen wieder: doch ist das einzelne viel besser und das Blatt überhaupt schöner komponiert, in die Breite mit den Schlafenden rechts. Man müßte also annehmen, daß Rembrandt es bei der Wiederholung verschlechtert habe, und vor allem, daß er sich die Mühe genommen hätte, die Gruppe im Gegensein frei auf das Kupfer zu kopieren.

S. 177. Das Blatt ist nur nach dem ersten Zustand zu beurteilen: der vierte ist hier reproduziert.

S. 178. Das gleiche gilt von diesem Bildnis.

S. 179. Vergl. die Bemerkung zu B. 34 (S. 168).

III

Verworrene Blätter

S. 185 oben links. Meine Gründe für die Verwerfung dieses und der großen Reihe ähnlicher Blätter gab ich bereits in der Einleitung und in der Bemerkung zu B. 24 (S. 125). Im übrigen werden sie größtenteils bereits allgemein verworfen; siehe von Seidlitz (Krit. Verz.), der neben den zweihunddreißig Schülerarbeiten von 1631 über sechzig weitere ausscheidet.

S. 188 unten links. Laut Rovinski (L'œuvre gravé de Rembrandt, Petersburg 1890) von Livens.

S. 191 links. Laut Middleton von Vliet. — S. 191 rechts. Von der zerschnittenen Platte.

S. 192 oben. Auf einem andern Stück eben dieser zerschnittenen Platte radiert. — S. 192 unten.

Die kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die ganze Haltung der Platte erscheinen mir eines Rembrandts unwürdig.

S. 193. Ist doch wohl eine spätere Fälschung?

S. 194. Seymour Haden (Burlington Catalogue S. 34) hat zuerst öffentlich das Blatt verdammt. An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur sind seiner ganz unwürdig.

S. 195. Das Blatt ist ganz von der talentlosen Hand eines Schülers oder Berufsreproduzenten nach einer Oelgrisaille Rembrandts (London, Nationalgalerie, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 95) hergestellt. Im ersten Zustand zeigt es sich, daß er bereits die Schatten, den die Stuhlbeine werfen, gearbeitet hatte, ehe er diese Beine selbst stach!

S. 196 rechts. Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten unter anderm das Blatt.

S. 197. Siehe die Bemerkung zur ersten Platte von B. 81 in der ersten Abteilung (S. 10). Diese zweite Platte ist die grobe Arbeit eines Schülerreproduzenten.

S. 199. Ist die Schülerreproduzenten-Wiedergabe von Rembrandts Gemälde im Wallace-Museum zu London (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 82). Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen.

S. 200. Das geistlose Gekritzeln in der Architektur weist überhaupt auf keinen „Meister“ hin. Das Blatt fällt auch ganz aus dem sonstigen „Werk“ heraus.

S. 201 links. Von Haden verworfen unter Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem Barmherzigen Samariter.

S. 203. Von Rovinski und Michel verworfen: von Middleton und Sträter als zweifelhaft erklärt.

S. 205 links. Reproduktionsarbeit eines Schülers nach Rembrandts Gemälde im Museum zu Rennes (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 52).

S. 211. Wohl von derselben Hand wie B. 106 (S. 203)?

S. 213 oben links. Gegenseitig kopiert nach der entsprechenden Gestalt in B. 99 (S. 25).

S. 219. Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippmann Nr. 110) im British Museum, die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.

S. 220. Das Blatt müßte in die Nähe der Frau auf dem Hügel (B. 198, S. 9) gerückt werden. Aber dort tritt uns lebensvolle Naturbeobachtung, hier akademische Kälte und ein über die Maßen langweiliger Hintergrund vor Augen. Das Blatt sieht vielmehr wie eine Schülerreproduktion nach einem Gemälde Rembrandts aus.

S. 222 unten. Alle bekannten Abdrücke des Blattes sind bemalt (was der Laie aus der Reproduktion nicht ohne weiteres erkennen wird). Von den verworfenen Landschaften sind mehrere in dieser Weise, als Handzeichnungen, lanciert worden.

S. 223 oben. Ist von P. de With und oben links bezeichnet. — S. 223 unten. Ist wohl von P. de With und scheinbar mit dessen Bezeichnung versehen.

S. 224 unten. Ist ein bezeichneter J. Koninck.

S. 228 oben. Trägt nach de Vries („Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen.“ Oud Holland I, S. 303) P. de Withs Bezeichnung.

S. 232 oben u. unten. Zwei jeweils unten links bezeichnete P. de With.

S. 233 unten. Ein bezeichneter P. de With.

S. 236. Ist die Arbeit eines Reproduzenten, der sich an das Olgemälde Rembrandts in der Sammlung Six hielt (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 245). Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Geländer hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.

S. 237. Ist die Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach Rembrandts Gemälde

im Besitz des Lord Ashburton (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 236). Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt.

S. 238 bis S. 240. Die Orientalenköpfe gelten als gegenseitige Kopien Livens' nach seinen eignen Blättern. Sie tragen den Vermerk, daß sie von Rembrandt retuschiert seien. Gegenüber den Livensschen Originalen sind die Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben.

S. 241. Gegenseitige Kopie nach Livens mit Zusätzen.

S. 242. A. Jordan (a. a. O. S. 296) entdeckte, daß das Blatt eine gegenseitige Kopie mit Zusätzen nach B. 260 (S. 234) sei.

S. 243 unten links. Freie gegenseitige Kopie nach B. 292 (S. 125). — S. 243 unten rechts. Von F. Bol.

S. 245 unten links. v. Seidlitz (a. a. O., S. 168) hält das Blatt für einen Sal. Koninck nach Rembrandt. — S. 245 unten rechts. Von Livens.

S. 247 unten rechts. Das Blatt ist gar keine Radierung, sondern ein Holzschnitt und gilt als Livens' Arbeit.

S. 250 rechts. Von W. Drost und so bezeichnet.

S. 253. Von A. de Haen und so bezeichnet.

S. 254. Freie und plumpe gegenseitige Kopie nach B. 341 (S. 254).

S. 255. Freie gegenseitige Kopie nach B. 343 (S. 4), wie A. Jordan (Repertor. f. Kunsthissensch. XVI S. 296) nachwies.

S. 256 oben links. Fälschung des Malers Peters, zusammengesetzt aus B. 345 (S. 143) und B. 352 (S. 125). — S. 256 oben rechts. Rohe gegenseitige Kopie nach B. 352 (S. 125).

S. 260. Teilweise frei nach B. 222 (S. 83) kopiert.

S. 264 unten rechts. Gegenseitige freie Kopie nach B. 24 (S. 125).

S. 267. Ein bezeichneter P. de With.

Systematisches Verzeichnis der Radierungen

(zugleich Uebersicht nach Bartsch)

I. Selbstbildnisse — II. Altes Testament — III. Neues Testament — IV. Heilige — V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben — VI. Bettler — VII. Freie Darstellungen — VIII. Landschaften — IX. Männliche Bildnisse — X. Männliche Phantasieköpfe — XI. Frauenbildnisse — XII. Studienköpfe

Seite	Seite
I. Selbstbildnisse	
1. Selbstbildnis, mit krausem Haar	185
2. Selbstbildnis, von vorn, im Barett	185
3. Selbstbildnis, mit dem Falken	186
4. Selbstbildnis, mit breiter Nase	185
5. Selbstbildnis, vornübergebeugt	192
6. Selbstbildnis, mit stark eingeknickter Pelzmütze	185
7. Selbstbildnis, im Mantel, Halbfigur. 1631	134, 135
8. Selbstbildnis, mit gesträubtem Haar	187
9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung	187
10. Selbstbildnis, mit starker Kopfwendung herausblickend	187
11. Titus van Rijn. Um 1652	78
12. Selbstbildnis, im Oval	187
13. Selbstbildnis, schreibend	188
14. Selbstbildnis, mit seitlich aufsteigender Pelzmütze	188
15. Selbstbildnis, mit glatt herabfallendem Kragen	188
16. Selbstbildnis, mit dicker Pelzmütze	188
17. Selbstbildnis, mit der Schärpe um den Hals. 1633	139
18. Selbstbildnis, mit dem Säbel. 1634	9
19. Rembrandt und Saskia. 1636	13
20. Selbstbildnis, mit dem Federbrett. 1638	21
21. Selbstbildnis, mit dem aufgelehnten Arm. 1639	23
22. Selbstbildnis, zeichnend. 1645 Titelbild	
23. Selbstbildnis, mit dem Reiherfederbusch. 1634	146
24. Selbstbildnis, in Pelzmütze und Pelzrock. 1630	125
25. Selbstbildnis, düster blickend	189
II. Altes Testament	
26. Selbstbildnis, mit der flachen Kappe. Um 1638	151
27. Selbstbildnis, mit tief beschatteten Augen	189
III. Neues Testament	
28. Adam und Eva. 1638	153
29. Abraham die Engel bewirtend. 1656	111
30. Die Verstoßung der Hagar. 1637	19
31. Hagars Verstoßung	189
32. Hagars Verstoßung	189
33. Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?). Um 1638	22
34. Abraham mit Isaak sprechend. 1645	168
35. Abrahams Opfer. 1655	109
36 a. Die Statue Nebukadnezars. 1655	103
b. Die Vision des Daniel. 1655	104
c. Die Jakobsleiter. 1655	105
d. David und Goliath. 1655	105
37. Joseph seine Träume erzählend. 1638	152
38. Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs	191
39. Joseph und Potiphars Weib. 1634	*
40. Der Triumph des Mardochäus. Um 1640	66
41. David im Gebet. 1652	174
42. Der blinde Tobias. 1651	75
43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. 1641	36
III. Neues Testament	
44. Die Verkündigung an die Hirten. 1634	144, 145
45. Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe. Um 1654	91

* Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270

	Seite		Seite
46. Die Anbetung der Hirten, bei Laternen- schein. Um 1652	80	76. Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. 1655	106, 107
47. Die Beschneidung Christi, in der Breite. 1654	92	77. Christus vor dem Volke (Das Ecce honio)	195
48. Die Beschneidung Christi, in der Höhe. Um 1630	130	78. Die drei Kreuze. 1653	88, 89
49. Die Darstellung im Tempel, im Breit- format. Um 1639	24	79. Christus am Kreuz, im Oval. Um 1640 .	26
50. Die Darstellung im Tempel, im Hoch- format. Um 1654	100	80. Christus am Kreuz	196
51. Die „kleine“ Darstellung im Tempel. 1630	130	81. Die „große“ Kreuzabnahme. 1633	10, 197
52. Die „kleine“ Flucht nach Aegypten. 1633	141	82. Die Kreuzabnahme. Skizze. 1642	41
53. Die Flucht nach Aegypten. Nachtstück. 1651	173	83. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654	101
54. Die Flucht nach Aegypten. Skizze. 190, 191		84. Christus zu Grabe getragen. Um 1645	48
55. Die Flucht nach Aegypten. Uebergang über einen Bach. 1654	93	85. Die Schmerzensmutter	196
56. Die „große“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack. Um 1653	87	86. Die Grablegung Christi. Um 1654	102
57. Die Ruhe auf der Flucht. Nachtstück. Um 1644	169	87. Christus in Emmaus: die große Platte. 1654	99
58. Ruhe auf der Flucht. Skizze. 1645	46	88. Christus und die Jünger in Emmaus, klein. 1634	140
59. Die Ruhe auf der Flucht	193	89. Jesus erscheint den Jüngern. 1654	98
60. Jesus vom Tempel zurückkehrend. 1654	95	90. Der barmherzige Samariter	199
61. Maria mit dem Kinde, in Wolken. 1641	164	91. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 1636	149
62. Die heilige Familie; Maria säugend. Um 1632	138	92. Die Enthauptung Johannes des Täu- fers. 1640	27
63. Die heilige Familie im Zimmer. 1654	94	93. Die Enthauptung Johannes des Täu- fers	198
64. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 1654	96	94. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. 1659	119
65. Christus unter den Schriftgelehrten, groß. 1652	79	95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat	200
66. Der Jesusknabe unter den Schrift- gelehrten, klein. 1630	131	96. Der reuige Petrus. 1645	49
67. Die Predigt Christi. Um 1652	81	97. Die Steinigung des Stephanus. 1635	150
68. Der Zinsgroschen	192	98. Die Taufe des Kämmersers. 1641	159
69. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. 1635.	12	99. Der Tod der Maria. 1639	25
70. Christus und die Samariterin, im Quer- format. 1658	179		
71. Christus und die Samariterin, im Hoch- format. 1634	142		
72. Die „kleine“ Auferweckung des La- zarus. 1642	40		
73. Die „große“ Auferweckung des La- zarus	194		
74. Christus die Kranken heilend (das Hundertguldenblatt). Um 1650	68/69		
75. Christus am Oelberg. Um 1655	176		

IV. Heilige

100. Der heilige Hieronymus, am Fuße eines Baumes lesend	201
101. Der heilige Hieronymus, kniend nach links	201
102. Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts	202
103. Der heilige Hieronymus unter dem Baum. 1648	60
104. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Um 1653	85
105. Der heilige Hieronymus im Zimmer. 1642	166
106. Der „große“ heilige Hieronymus, kniend	203
107. Der heilige Franziskus. 1657	114

V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben	Seite	Seite	
108. Die Todesstunde	202	148. Nachdenkender Mann bei Kerzen- licht	210
109. Das Liebespaar und der Tod. 1639	156	149. Alter Gelehrter	211
110. Allegorie, genannt der Phönix. 1658.	117	150. Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand	212
111. Das sogen. widrige Glück. 1633 .	137	151. Bärtiger Mann, an einen Hügel ge- lehnt. Um 1630	129
112. Medea. 1648	61	152. Der Perser. 1632	6
113. Der Dreikönigsabend. Um 1652 .	82	153. Vom Rücken gesehener Blinder .	212
114. Die „große“ Löwenjagd. 1641 .	160	154. Zwei gehende Männer	212
115. Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen. Um 1641	161	155. Arzt einem Kranken den Puls füh- lend	213
116. Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen. Um 1641	162	156. Der Schlittschuhläufer	213
117. Das Reitergefecht. Um 1633 . .	163	157. Das Schwein. 1643	45
118. Die drei Orientalen. 1641 . . .	37	158. Der schlafende Hund. Um 1640 .	29
119. Die wandernden Musikanten . . .	204	159. Die Muschel. 1650	67
120. Preziosa (Ruth und ihre Schwieger- mutter?). Um 1641	39	VI. Bettler	
121. Der Rattengiftverkäufer. 1632 . .	7	160. Bettler im Lehnstuhl	213
122. Der Rattengiftverkäufer	205	161. Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde	214
123. Der Goldschmied. 1655	108	162. Großer stehender Bettler. Um 1630	129
124. Die Pfannkuchenbäckerin. 1635 .	11	163. Stehender Bettler in Mütze mit Ohrr- klappen. Um 1630	127
125. Das Kolfspiel. 1654	97	164. Bettler und Bettlerin, einandergegen- überstehend. 1630	2
126. Die Synagoge. 1648	169	165. Das Bettlerpaar hinter einem Erd- hügel. Um 1630	128
127. Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade)	205	166. Der Bettler „in Callots Geschmack“	214
128. Der Schulmeister. 1641	163	167. Nach links gehender Bettler . .	214
129. Der Quacksalber. 1635	11	168. Die Alte mit der Kürbisflasche .	214
130. Der Zeichner. Um 1641	38	169. Kleiner stehender Bettler	216
131. Der Bauer mit Weib und Kind. Um 1652	78	170. Alte Bettlerin. 1646	62
132. Der liegende Amor	206	171. „Lazarus Klap“	215
133. Der Jude mit der hohen Mütze. 1639	22	172. Zerlumpter Kerl, mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. Um 1630	3
134. Das Zwiebelweib	207	173. Der Bettler mit der Glutpfanne. Um 1630	2
135. Halbfigur eines Bauern mit den Hän- den auf dem Rücken	209	174. Auf einem Erdhügel sitzender Bett- ler. 1630	127
136. Der Kartenspieler. 1641	31	175. Sitzender Bettler mit Glutpfanne und Hund	215
137. Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock	207	176. Die Bettlerfamilie an der Haustür. 1648	63
138. Der blinde Geiger. 1631	6	177. Stehender Bettler 1634	8
139. Der Reiter. Um 1633	141	178. Desgleichen. 1634	8
140. Pole in hoher Mütze. Um 1633 .	8	179. Der Stelzfuß. Um 1630	3
141. Pole mit Stock und Säbel, nach links	209	180. Stehender Bauer	216
142. Pole mit Federbaret. 1631 . . .	132	181. Stehende Bäuerin	216
143. Vom Rücken gesehener Greis, Halb- figur. (Teil von B. 366)	262	182. Zwei Bettlerstudien	217
144. Wanderndes Bettlerpaar. Um 1634	141	183. Bettler und Bettlerin	217
145. Der Astrolog (Kopie)	208		
146. Der Philosoph im Zimmer	209		
147. Nachdenkender Greis; Skizze. Um 1646	52		

	Seite		Seite
184. Dicker Mann im weiten Mantel	218	218. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. 1650	70
184 bis. Bettler, im Hintergrund eine Hütte	218	219. Die Landschaft mit dem Zeichner. Um 1646	57
185. Kranker Bettler und alte Bettlerin	221	220. Die Landschaft mit der Hirtenfamilie. 1644	167
VII. Freie Darstellungen			
186. Das Paar auf dem Bett. 1646	*	221. Der Kanal mit der Uferstraße. Um 1652	83
187. Der Mönch im Kornfeld	*	222. Der Waldsaum. 1652	83
188. Eulenspiegel. 1642	165	223. Die Landschaft mit dem Turm. Um 1648	64
189. Das Pärchen und der schlafende Hirt. Um 1644	*	224. Der Heuschober und die Schafherde. 1650	71
190. Der pissende Mann. 1631	*	225. Die Hütte mit dem Heuschober. 1641	35
191. Die pissende Frau	*	226. Die Hütte bei dem großen Baum. 1641	34
192. Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)	219	227. Der Obelisk. Um 1650	72
193. Männlicher Akt, sitzend. 1646	53	228. Die Hütten am Kanal. Um 1645	47
194. Zwei männliche Akte. Um 1646	55	229. Die Baumgruppe am Wege	223
195. Die badenden Männer. 1651	76	230. Der Baumgarten bei der Scheune	223
196. Männlicher Akt, am Boden sitzend. 1646	54	231. Der Kahn unter den Bäumen. 1645	56
197. Die Frau beim Ofen. 1658	115	232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Um 1642	43
198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. Um 1633	9	233. Die Windmühle. 1641	33
199. Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich. 1658	116	234. Das Landgut des Goldwägers. 1651	74
200. Badende Frau im Freien. 1658	181	235. Der Kanal mit den Schwänen. 1650	73
201. Diana im Bade	220	236. Die Landschaft mit dem Kahn. 1650	73
202. Die Frau mit dem Pfeil. 1661	121	237. Die Landschaft mit der saufenden Kuh. Um 1649	65
203. Jupiter und Antiope. 1659	120	238. Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm	224
204. Danae und Jupiter. Um 1631	132	239. Die Landschaft mit dem kleinen Mann	*
205. Die sogenannte „liegende Negerin“. 1658	180	240. Der Kanal mit dem Boot	224
VIII. Landschaften			
206. Kleine Dünenlandschaft	221	241. Der große Baum	225
207. Der Waldsee. Um 1640	156	242. Die Landschaft mit dem weißen Zaun	226
208. Die Brücke. 1645	50	243. Der Fischer im Kahn	227
209. Ansicht von Omval. 1645	51	244. Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm	227
210. Amsterdam. Um 1640	28	245. Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals	228
211. Die Landschaft mit dem Jäger. Um 1653	86	246. Die hölzerne Brücke	228
212. Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643	44	247. Die Landschaft mit dem Weggeländer	229
213. Die Landschaft mit dem Milchmann. Um 1650	67	248. Der gefüllte Heuschober	229
214. Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel. Um 1650	171	249. Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein	230
215. Die Landschaft mit der Kutsche	222	250. Das Haus mit den drei Schornsteinen	230
216. Die Terrasse	222	251. Der Heuwagen	231
217. Die drei Hütten. 1650	172	252. Das Schloß	231
253. Der Stier. Um 1649			
* Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270		Dieses von Bartsch beschriebene Blatt ist nicht vorhanden	

	Seite		Seite	
254. Die Dorfstraße. Von P. de With	232	291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend	243	
255. Die unvollendete Landschaft	232	292. Kahlkopf, nach rechts (Rembrandts Vater?)	125	
256. Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann	233	293. Kahlkopf nach links gewendet	243	
IX. Männliche Bildnisse				
257. Der Mann in der Laube. 1642	42	294. Kahlkopf, nach rechts, klein. 1630	125	
258. Junger Mann mit der Jagdtasche	233	295. Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts	243	
259. Greis, die Linke zum Barett führend. Um 1639	155	296. Niederblickender Mann mit kurzem Haar	243	
260. Bärtiger Greis; Brustbild, von der Seite gesehen	234	297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar	244	
261. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641	32	298. Nach rechts niederblickender Kahlkopf	244	
262. Greis in weitem Samtmantel. Um 1632	136	299. Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze	244	
263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. 1631	133	300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. (Teil von B. 366)	261	
264. Jan Antonides van der Linden. Um 1653	90	301. Derselbe Kopf, etwas kleiner	*	
265. Greis mit gespaltener Pelzmütze. 1640	30	302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe	244	
266. Jan Sylvius	235	303. Sogenannter türkischer Sklave. (Teil von B. 366)	262	
267. Greis, die Hände auf einem Buche haltend	*	304. Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen. 1630	126	
268. Nachdenkender junger Mann. 1637	20	305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde	244	
269. Samuel Manasse ben Israel. 1636	14	306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts	245	
270. Faust. Um 1652	84	307. Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze	245	
271. Cornelis Claesz Anslo. 1641	158	308. Mann mit aufgeworfenen Lippen	245	
272. Clement de Jonghe. 1651.	77	309. Greis mit langem Bart	246	
273. Abraham Franceen. Um 1655	178	310. Knabenbildnis (Willem II.?) 1641	31	
274. Der ältere Haaring. Um 1655	110	311. Mann mit breitkrämpigem Hut	245	
275. Der jüngere Haaring. 1655	177	312. Ein bärtiger Greis in Pelzmütze	246	
276. Jan Lutma der ältere. 1656	112	313. Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe. 1637	20	
277. Jan Asselijn. Um 1647	59	314. Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen	246	
278. Ephraim Bonus	236	315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend	247	
279. Jan Uijtenbogaert. 1635	147	316. Rembrandt, lachend	247	
280. Jan Sylvius. 1646	170	317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil nach rechts	247	
281. Der Goldwäger(Uijtenbogaert). 1639	157	318. Der Philosoph mit der Sanduhr	247	
282. Der „kleine“ Coppenol. Um 1653	175	319. Rembrandt mit überhängender Kappe	248	
283. Der „große“ Coppenol	237	320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen	248	
284. Arnoldus Tholinx. Um 1656	113	321. Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo). 1630	126	
285. Jan Six. 1647	58			
X. Männliche Phantasieköpfe				
286. Der erste Orientalenkopf	238			
287. Der zweite Orientalenkopf	239			
288. Der dritte Orientalenkopf	240			
289. Mann mit langem Haar und Samtbarett	241			
290. Niederblickender Greis in hoher Fellmütze	242			

* Nicht vorhanden, vielleicht identisch mit B. 147

* Identisch mit dem vorherigen Blatt

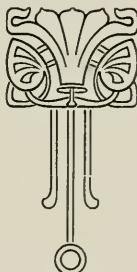
	Seite		Seite
322. Junger Mann mit Kappe	248	351. Rembrandts Mutter, herabblickend. 1633	8
323. Mann mit Ohrklappen an der Kappe .	248	352. Rembrandts Mutter, Kopf von vorn. 1628	125
324. Bartloser Kahlkopf, nach rechts .	249	353. Brustbild der Mutter Rembrandts .	256
325. Greis mit langem Bart, stark vor- gebeugt	249	354. Rembrandts Mutter. Um 1640 (? be- zeichnet 1628)	29
326. Männliches Profil nach rechts in hoher Fellmütze	250	355. Alte mit dunklem Schleier	257
327. Schreiender Mann in Pelzkappe .	250	356. Junges Mädchen mit Handkorb. Um 1642	167
328. Der Maler	250	357. Die sogenannte weiße Mohrin . . .	257
329. Junger Mann im breitkrämpigen Hut, im Achteck	251	358. Alte Frau mit um das Kinn ge- schlungenem Kopftuch	257
330. Junger Mann mit breitkrämpigem Hut	251	359. Kranke Frau mit großem Kopftuch (Saskia sterbend). Um 1642 . . .	42
331. Junger Mann mit federgeschmücktem Hut	251	360. Kopf einer Alten, oben beschnitten .	257
332. Selbstbildnis, stark beschattet . .	251	361. Lesende Frau	258
333. Mann in hoher, nach vorn über- hängender Mütze (Teil von B. 366) .	261	362. Lesende Frau mit Brille	258
334. Greis mit halbgeöffnetem Munde (Teil von B. 366)	262	XII. Studienblätter	
335. Mann in federgeschmücktem Barett .	252	363. Studienblatt mit dem Bildnis Rem- brandts	259
336. Rembrandt im Achteck	252	364. Studien eines Pferdes, eines Ge- hölzes u. s. w.	260
337. Greis mit aufgekrempter Kappe . .	252	365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. 1636	15
338. Rembrandt, großes Brustbild. 1629	1	366. Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen	261
339. Der sogenannte weiße Mohr	253	367. Drei Frauenköpfe, deren einer nur leicht angedeutet ist. Um 1637 . .	16, 17
XI. Frauenbildnisse			
340. Die „große“ Judenbraut. 1635 . .	148	368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. 1637	18
341. Angebliche Studie zum vorigen Blatt	254	369. Studienblatt mit der im Bett liegen- den Frau. Um 1639	154
342. Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Katharina). 1638	152	370. Studienblatt mit Rembrandts Selbst- bildnis, einer Bettlerin mit ihrem Kinde u. s. w. Um 1648. (Be- zeichnet 1651)	62
343. Rembrandts Mutter, mit schwarzem Schleier. Um 1630/1631	4	371. Das Vorderteil eines Hundes . . .	262
344. Rembrandts Mutter mit dunklen Hand- schulien	255	372. Studienblatt mit Rembrandt im Barett. Um 1638	151
345. Die Lesende. 1634	143	373. Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaare. Um 1634	141
346. Alte Frau, nachdenkend	256	374. Drei Greisenköpfe	263
347. Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht	256	375. Weiblicher Studienkopf	263
348. Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde. 1631	5		
349. Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust	256		
350. Schlafende Alte. Um 1635	13		

Bei Bartsch nicht aufgeführte Blätter:

R. = Dmitri Rovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt (St. Petersburg 1890)

v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts (Leipzig 1895)

R. v. S.		Seite	R. v. S.		Seite
987 379	Rembrandt radierend . . .	118	996 386	Die alte Scheune	269
988 377	Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod in der Kappe	263	997 387	Angebliches Bildnis des Jan Six	265
990 394	Bildnis Rembrandts	264	998 388	Profilkopf eines Greises im Turban	265
991 395	Kopf eines schlafenden Kindes	264	999 397	Greisenprofil unter breitkräm- pigem Hut	264
992 396	Bathseba	270	1000 389	Profil eines Greises in Pelz- kappe	264
993 383	Der Fischer im Kahn	266	1001 378	Alter barhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt	265
994 382	Das durch einen Deich geteilte Dorf	267			
995 384	Die Landschaft mit den beiden Anglern	268			



THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES



UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



D 000 190 702 1

